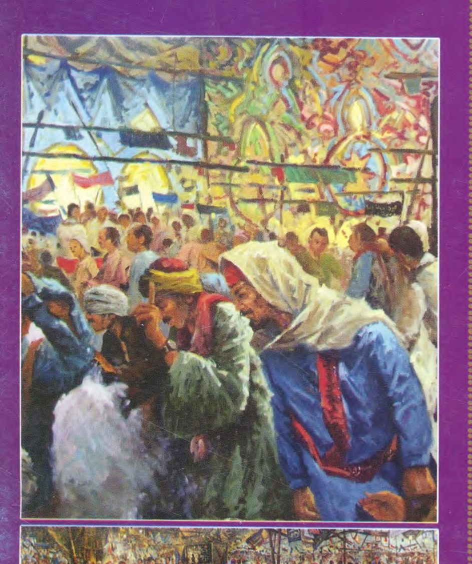








العددان ٧٩ـ ٨٠
يوليو ـ ديسمبر
٢٠٠٨







الفنون الشعبية

مجلة علمية محكّمة
أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبد السلام الشريف

العددان ٧٩ / ٨٠
يوليو - ديسمبر
٢٠٠٨







● الأسعار فى البلاد العربية:
سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهمًا، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (٤ أعداد) مضافًا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيها، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا
أوروبا: ١٦ دولارًا
أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا
مضافًا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.
* تليفون: ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥١٠٩ - ٢٥٧٧٥٣٧١

● البريد الإلكترونى:
alfununalshaabia@hotmail.com

* * *

● تنويه:
* الآراء الواردة فى المواد المنشورة تعبر عن رأى أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
* يخضع ترتيب المواد داخل المجلة لاعتبارات فنية.
* الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد سواء نشرت أو لم تنشر.
* المراسلات الواردة للمجلة باسم مدير التحرير.

◆ جولة الفنون الشعبية :



لوحات العدد

للفنان: **طه القرنى**

فنان مصرى من مواليد محافظة أسيوط عام ١٩٦٥م. تخرج فى كلية الفنون الجميلة، قسم ديكور مسرحى، جامعة حلوان ١٩٨٩م. تخصص فى التصوير وحصل على الماجستير والدكتوراه. يعمل بالتدريس بجانب عمله مصمماً للديكور. نشأ فى حى العمرانية بالجيزة والذى يعتبره مدرسته الأولى وموجهه إلى الاهتمام بدنيا الشعبيات المصرية الزاخرة بالتفاصيل والأنماط البشرية؛ فرصد الموالد والأسواق وأماكن التفاعل الشعبية الأخرى. أقام الكثير من المعارض منها: دار الأوبرا ١٩٨٩، رياش ١٩٩٠، أرابيسك ١٩٩٤، أتيليه القاهرة ١٩٩٨، مركز الجزيرة ٢٠٠٠، جدارية سوق الجمعة (دار الأوبرا ٢٠٠٧)، جدارية المولد (الهناجر ٢٠٠٨). يهدف فى أعماله إلى مد جسور التواصل بين الجمهور الواسع ومدارس الفن التشكيلى بالإضافة إلى رصد عوالم المهمشين والبسطاء. دخلت جداريته «سوق الجمعة» موسوعة جينيس للأرقام القياسية حيث يبلغ عرضها ٢٣ متراً وارتفاعها ١٤٠سم وتعكس تفاصيل الحياة بإحدى أشهر الأسواق بالقاهرة - سوق الجمعة - بحى السيدة عائشة، جنوب القاهرة.

السكرتارية الفنية

شيماء موسى سالم
عزة طلبة جمال
هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهى الدين أحمد
أحمد عبد المقصود
مروان حماد أحمد

التنفيذ

سمير خليل
عصام إبراهيم

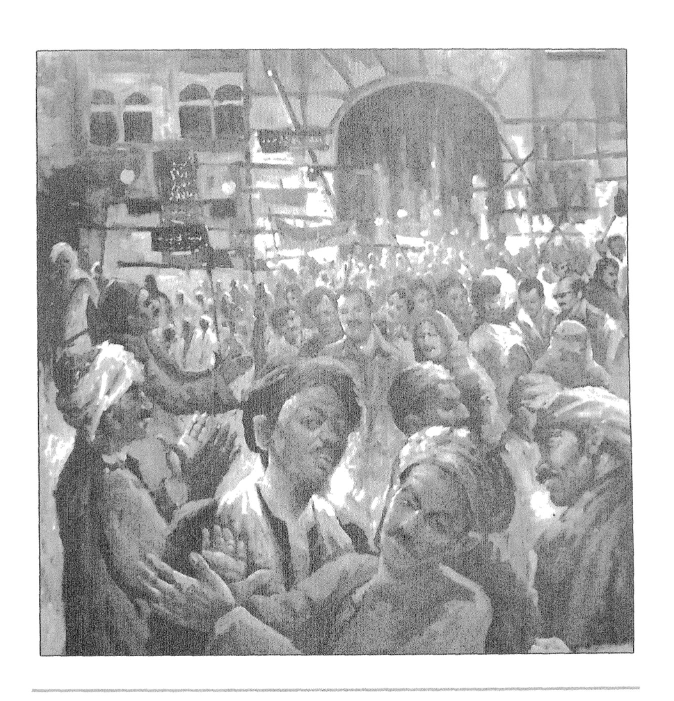
صورتا الغلاف:

الأمامى: من جدارية «المولد».

الخلفى: من جدارية «سوق الجمعة».

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨





هذا العدد

نستهل هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية بدراسة **تيمور أحمد يوسف** حول "تأثر الارتجال بالتراث الموسيقى والمحلى"، وهو العنوان الذى يمثل المحور الرئيسى لمهرجان الموسيقى العربية السابع عشر، بوصف الارتجال الموسيقى أحد أهم أنواع الإبداع المرتبط بشخصية المبدع وحياته وخبراته الذاتية، حيث تشكل المؤثرات الفنية والاجتماعية والسياسية التى تحيط بالمجتمع دورًا فعالاً فى تكوينه، مما يشكل سببًا فى إرساء بعض القواعد الفنية التقنية والتعبيرية لديه. وينقسم البحث إلى جانبين؛ الأول نظرى، ويحتوى على أبعاد تخص الجانب التاريخى بفنون الارتجال على الصعيد العالمى، وإبراز أهم التطورات الفنية الخاصة بها، والتعرف على الأسس والتقنيات التى أسهمت فى تطور أساليب الأداء فى التراث الموسيقى بشكل عام، والمحلى بشكل خاص. أما الثانى فعملى، ويحتوى على تعريف ببعض رواد الارتجال فى الغناء العربى والعزف المنفرد، وفيه يقدم **تيمور أحمد يوسف** بعض صور الارتجال موضحًا تأثره بالتراث الموسيقى والمحلى، بدءًا من الارتجال الغنائى (قالب الموال) الذى برع فيه عدد كبير من الفنانين الشعبيين فى مصر (خضرة محمد خضر، محمد طه، بدرية السيد، متقال قناوى، ويوسف شتا)، وعدد من مشاهير الطرب فى مصر والوطن العربى (عبده الحامولى، يوسف المنيلاوى، عبدالحى حلمى، صالح عبد الحى، فتحية أحمد، عباس البليدى، عبدالغنى السيد، فريد الأطرش، إبراهيم حمودة، كارم محمود، محمد قنديل، أم كلثوم، محمد عبدالمطلب، محمد الكحلاوى، محمد العزبى، محمد رشدى، شفيق جلال، وديع الصافى، صباح فخرى، لطفى بوشناق، وناظم الغزالى). ثم الارتجال الآلى (العزف المنفرد)، فى ما يعرف فى مصر بـ "التقاسيم الحرة"، وتنقسم إلى أنواع ومدارس، منها التقاسيم الحرة التى تسير طبقًا لرغبات العازف المنفرد واختياراته، والتقاسيم المقيدة التى يكون فيها الارتجال مُصاحبًا بأحد أوزان الضروب الإيقاعية. ثم يقدم ثلاثة نماذج من المدارس القومية لقالب الارتجال: المدرسة المصرية، والمدرسة العراقية، والمدرسة التونسية. أما مراحل الارتجال وتأثره بالتراث الموسيقى والمحلى، فيحددها **تيمور أحمد يوسف** بمرحلتين: الأولى مرحلة المدرسة القديمة (نهاية القرن التاسع عشر)، والثانية تبدأ منذ الربع الثانى من النصف الأول للقرن العشرين.

ثم ينقلنا **محمد شبانة** إلى قضية موسيقية شائكة موضوعها "ملامح التغير فى بعض آلات الموسيقى الشعبية المصرية"، حيث يلحظ أن كثيرًا من الأمم يولى اهتمامًا كبيرًا بآلاته الموسيقية الشعبية، بينما تشهد مصر تراجعًا حادًا فى صناعة آلاتها الموسيقية الشعبية، مما يلقى بظلال سلبية على تطور الموسيقى المصرية ذاتها، بينما كان لتطور صناعة الآلات الموسيقية فى أوروبا ـ نتيجة للثورة الصناعية ـ الأثر الكبير فى تطور حركتها الموسيقية. ويحدد **شبانة** مشكلة الآلات الموسيقية الشعبية فى اتجاهين؛ الأول من حيث الشكل (الهيئة). والثانى

من حيث الإمكانيات الصوتية، ثم يورد بعض الملاحظات حول التغير الذى تعرضت له آلات الموسيقى الشعبية المصرية على مستوى الشكل، ويتضح بجلاء فى آلتين؛ هما السمسمية التى تغير شكلها وعدد أوتارها، وكذلك الربابة التى تعرضت ـ عمداً ـ إلى تكبير صندوقها المصوت بشكل لافت، وإلى إضافة اللواقط (الكبسولات) الصوتية الموصلة بمكبرات الصوت لتلافى ضعفها الصوتى. أما التغير على مستوى المساحة الصوتية فيبرز فى ما أقدم عليه بعض العازفين من إضافة جهاز تغيير الطبقة الصوتية إلى بعض الآلات (الكولة ـ الربابة)، أو زيادة عدد أوتار الآلة (السمسمية ـ الربابة). ثم يتحدث **شبانة** عن الاحتكاك الثقافى الخارجى وأثره فى التغير، حيث كان لاحتكاك الفنان الشعبى إثر انتقاله إلى أوروبا ـ لعرض موسيقاه الشعبية ـ بالغ الأثر فى محاولته محاكاة مسيرة التطور فى أوروبا، وربما لم يكن الفنان الشعبى مبعث هذه المحاكاة؛ وإنما أطراف أخرى، لم تفطن إلى أن ثمة سياقًا أو نسقًا ثقافيًا أدى إلى التحولات التى لحقت بالثقافة الأوروبية، والتى شكّلت الموسيقى وآلاتها جزءًا منها. وتمثلت هذه المحاكاة فى ما اضطلعت به بعض الفرق من تصنيع نماذج تحاكى آلات عائلة الفيولينة (الفيولينة والفيولا والتشيللو والكنترباص)، لتصنع على غرارها أحجامًا أربعة لآلة السمسمية، بل تعدى هذا التوجه الشكلى إلى محاكاة أنماط ارتبطت بالحياة الموسيقية الغربية، فى ما يعرف بموسيقى الحجرة، أو الرباعى الوترى (الكورتيت). ويشير **شبانة** فى ختام دراسته إلى الحاجة الماسة لتطوير الآلات الموسيقية الشعبية المصرية وتحديثها، دون إهدار لطابعها الصوتى المميز، وإلى تعريف الأجيال الجديدة بها، عبر استحداث مناهج موسيقية فى مراحل التعليم الأساسى. كما يطالب مجدداً بتخصيص قسم لدراسة الموسيقى الشعبية المصرية، وتشكل دراسة الآلات جانبًا أساسيًا فيه، بحيث تضم ورشًا لصناعتها وصيانتها، إضافة إلى إنشاء معامل صوتية لاختيار أفضل السبل لتطوير هذه الآلات شكلاً وموضوعًا، بما يضمن لها البقاء والمشاركة الفعالة فى الحياة الموسيقية المصرية.

ومن الموسيقى الشعبية وآلاتها، ينقلنا **عبدالستار سليم** إلى مجال الأدب الشعبى بموضوع حول "الشعر الشعبى وفن الواو"، وينقسم إلى جزئين رئيسيين. يستهل الجزء الأول بتعريفات الشعر الشعبى لدى الباحثين القدامى والمحدثين، ثم يسوق بعض نماذجه القديمة والمستحدثة، بدءًا بالشعر القريض الموروث عن العصر الجاهلى، ثم صدر الإسلام والأموى، فالعباسى، ثم الموشح الذى ظهر فى آخر عهد المرابطين وفى عهد الملثمين، والدوبيت الذى يعد ضربًا من ضروب الموشح، مرورًا بالزجل الذى نشأ بالأندلس، وصيغت فيه أغانى الأفراح والطفولة والبناء وأناشيد الحروب والنواح والعديد. ثم الكان وكان الذى نشأ فى بغداد واتسع تداوله، وصيغت فيه الحكايات والخرافات. ثم فن القوما المنسوب إلى أهل بغداد ومن دولة الخلفاء من بنى العباس. وانتهاءً بالموال الذى تمتع بشهرة واسعة خاصة فى مصر، ومنه ضروب كثيرة. أما الجزء الثانى من الدراسة، فيتناول بعض الفنون القولية فى جنوب مصر، بدءًا بفن الواو الذى ذاع صيته فى صعيد مصر، مرورًا بجر النميم الذى يشبه إلى حد كبير الموال الرباعى، إلا أنه يختلف عنه من وجهين، أولهما النسق الموسيقى، وثانيهما اختلاف يقع فى قافية الشطر الثالث. ويختتم **عبدالستار سليم** بحثه بالحديث عن العديد (المراثى الشعبية)، وهو فن قولى نسائى يستهدف دفع الحزانى إلى البكاء، ويعتمد على المقطوعات التى يتكون كل منها من أربع شطرات.

وينقلنا **محمد حسن عبدالحافظ** إلى نوع آخر من أنواع الأدب الشعبى، وهو السيرة الشعبية، ببحثه المعنون بـ "سيرة بنى هلال: الشفهية ودرس الاختلاف"، ويدور حول حتمية تنوع روايات السيرة الهلالية تبعًا لاختلاف سياقات أدائها، حيث يرى أن هناك الكثير من الأسباب المؤدية إلى اختلاف الرواة فى أداء السيرة، ومن ثم المؤدية إلى تنوع السيرة. يدخل نوع الراوى بين شاعر ربابة محترف وراوٍ غير محترف طرفًا أساسيًا فى هذا الأمر. كما تدخل فيه الاختلافات الشخصية بين الرواة: كالسن، والتكوين الشخصى، والنوع الاجتماعى، وتعدد الانتماء العائلى أو القبلى، وتباين الوضع الاجتماعى الذى يفرض على فئة معينة من الأفراد أسلوبًا معيّنًا أو نبرة خاصة، والانحياز إلى بطل بعينه من أبطال السيرة (أبو زيد أو خليفة أو دياب، وربما ينسحب الانحياز إلى الشخصيات الهامشية، كشخصية "أبو القمصان" الذى منحه بعض الرواة قيمة مواجهة سيده "أبو زيد" أو

عصيانه، أو إضفاء ملامح بطولية على شخصيته). كما يرجع التنوع إلى تعدد مرجعيات الرواة فى استقاء رواياتهم، فضلاً عن اختلاف الظروف المحيطة بلحظة الأداء، أو إلى الرغبة فى عدم التكرار، أو رغبة الراوى فى تطويع استجابته لتوقعات هذا الجمهور أو ذاك من المستمعين. إن هذه العوامل لا تتكفل بتحقيق الاختلاف بين جميع الرواة فحسب، بل هى كفيلة باختلاف كل راوٍ مع نفسه فى كل مرة يدخل فيها تجربة الأداء. وعلى صعيد آخر، يقارن **عبدالحافظ** بين الروايات الشفهية لسيرة بنى هلال من جانب، والروايات المطبوعة من جانب آخر، فالنصوص المطبوعة طبعات عدة تختلف اختلافًا بيِّنًا عما يُروى شفهيًا؛ ذلك لأن الروايات الشفهية تتباعد عن لحظة تدوين الروايات المطبوعة، بحكم التغير الحتمى الذى يَطال السيرة الشفهية. ويرى أنه يمكن الوصول إلى نتائج مثمرة إذا التقيا فى عمل مقارن، حيث يبدو الأمر أشبه بالتقاء شخص بجده الذى عاش منذ مائتى عام. تُرى ماذا ستقول النصوص الشفهية للمطبوعة، والمطبوعة للشفهية؟ وكيف سيرى كل منها نفسه فى مرآة الآخر؟ كما يبرز **عبدالحافظ** تجربته فى جمع رواية السيدة رتيبة فرغلى رفاعى، التى أضاءت له الدور المحورى - والمتوارى فى الوقت نفسه - لصوت النساء فى السيرة الهلالية التى عُرفت - ضمنيًا - بوصفها سيرة ذكورية، كما أتاحت له ملاحظة دور النساء فى عملية حفظ السيرة ورواياتها وتلقى الرواة الرجال عنها، بل الحفاظ على توازنها القيمى والاجتماعى بتعزيز أدوار النساء داخل روايات السيرة نفسها من خلال شخصية الجازية، و"الجازية" هى نموذج للبصيرة والقوة والتدبير والفن والجمال، على نحو يرشحها لأن تكون نموذجًا فريدًا فى تاريخ الثقافة العربية برمته.

فى الجزء الثانى من دراسته المعنونة بـ "الأساطير المؤسسة فى المسرح الطقوسى الفرعونى"، يواصل **عبد الغنى داود** رصده للأعمال المسرحية المستلهمة من الأسطورة المصرية الشهيرة "إيزيس وأوزوريس"، منذ أن تناولها توفيق الحكيم فى مسرحيته "إيزيس"، عام ١٩٥٥، فقد منحت هذه الأسطورة كُتَّاب المسرح المصريين مادة مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية فى إطار من الرمز، حيث كان الرمز فى الأسطورة جاهزًا للتعبير عن مواقفهم الإنسانية المختلفة واتخذوا منها هياكل وأوعية لصب أفكارهم، فالأسطورة جذابة فى حد ذاتها وتصلح كمعادل موضوعى لعالم رمزى لا يتحقق تأثيره الجمالى الكامل إلا بتجسيده فى المسرح، وقد حاول كتاب المسرح المصريون أن يستنطقوا الأسطورة وما خفى وراء أحداثها الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصرى، بحيث دفعته إلى إبداع تصوراته عن عالم خالد. ويقدم **داود** تحليلاً للأعمال المسرحية التى استلهمت أسطورة إيزيس وأوزوريس، وكان توفيق الحكيم رائد هؤلاء الكتاب الذين استلهموها. ثم على أحمد باكثير فى مسرحيته "أوزوريس"، ١٩٥٩. ثم نجيب سرور فى مسرحيته "منين أجيب ناس"، ١٩٧٥. ثم رأفت الدويرى الذى يرى عبدالعزيز حمودة أنه من أكثر الكتاب المسرحيين المصريين الذين وظفوا أسطورة إيزيس وأوزوريس فى الأعمال المسرحية. ثم عبدالعزيز حمودة فى مسرحية "الناس فى طيبة"، ١٩٨١. وتعد قصة "سعد اليتيم" فى الموال القصصى الشعبى الشهير تنويعة إسلامية على الأسطورة الفرعونية (إيزيس وأوزوريس) والتى أقام عليها محمد الفيل مسرحية " سعد اليتيم"، ١٩٨١، وقدم محمد مهران السيد مسرحيته الشعرية "الحربة والسهم"، ١٩٧١. وفى عام ١٩٦٦، يقدم محمد نصر يس؛ أحد كتاب جنوب مصر، مسرحية "انتصار حورس" مستلهمًا إياها من الأسطورة القديمة وعنوانها هو عنوان النص القديم نفسه. وفى عام ١٩٩٦، يقدم محسن الخياط نصًا بالفصحى وبالشعر الحر بعنوان "عرش أوزوريس"، والنص العاشر كتبه مؤلف شاب هو أحمد توفيق بعنوان "فضاء أبيدوس"، عام ١٩٩٩. كذلك وظف إسماعيل العادلى أسطورة إيزيس وأوزوريس فى مسرحيته "حدث فى أكتوبر"، ١٩٧٣ كما وظف حسن سعد الأسطورة نفسها فى مسرحية للأطفال بعنوان "حورس الفرعون الصغير"، عام ١٩٩٧.

وفى باب الدراسات المترجمة، يستكمل **محمد بهنسى** ترجمته لدراسات **آلان دندس**، حيث يقدم **بهنسى** فى هذا العدد ترجمة لدراسة **دندس** المعنونة بـ"الأفكار الشعبية بوصفها وحدات رؤى للعالم" المنشورة عام ١٩٧١ بالعدد ٣٣١ من مجلة الفولكلور الأمريكى، وفيها يطرح **دندس** عددًا من الملاحظات المهمة التى تتعلق

بتجاهل علماء الفولكلور لعدد من الظواهر الثقافية نتيجة لعدم تجاوزهم للتقسيم التقليدى للأنواع، على نحو يحد من فعالية نشاطهم إزاء ظواهر وتيمات ثقافية - بل أنواع أخرى - لا تنتمى إلى هذا التقسيم الثابت. ويرصد **دندس** مجموعة من الرؤى والأفكار والتصورات التقليدية الأمريكية فى إطارها الرأسمالى، والتى يغفلها الفولكلوريون كلية، أو يقومون بتصنيفها عنوة وفقًا للتقسيم القديم للأنواع، ويقترح **دندس** تسميتها بـ "الأفكار الشعبية"، ويعنى بها المفاهيم التقليدية التى تملكها مجموعة من الناس حول طبيعة الإنسان، والعالم، وحياة الإنسان فى ذلك العالم، ولا تشكل الأفكار الشعبية نوعًا فولكلوريًا قائمًا بذاته؛ ولكن تتنازعها مجموعة متعاظمة من الأنواع المختلفة، فالأمثال تعبر بالتأكيد عن فكرة أو أكثر من الأفكار الشعبية، لكن هذه الأفكار نفسها قد تظهر فى الحكايات والأغانى وفى كل الأنواع الفولكلورية. ويؤكد **دندس** أن دراسة رؤية العالم تحتاج - فى المقام الأول - إلى وصف للأفكار الشعبية التى تسهم فى تشكيل رؤية العالم، باعتبار الأفكار الشعبية وحدات تحليلية صغرى لرؤية العالم. ومن ثم، يدعو **دندس** علماء الفولكلور لتبنى هذا المفهوم - أو صيغة معدلة مناظرة له - لكى يتسع الفولكلور من كونه مجالاً لجمع موروثات الماضى والحفاظ عليها بغرض إنتاج متحف أثرى إلى كونه مادة مرجعية لدراسة رؤية العالم.

فى باب المكتبة، يقدم **صفوت كمال** عرضًا لكتاب: "النساء فى أمثال الشعوب؛ إياك والزواج من كبيرة القدمين" للباحثة الهولندية **مينيكه شيبر**، مؤكدًا أن لهذا الكتاب خصوصية فريدة بين كتب الأمثال العالمية، فهو ثمرة جهد خمسة عشر عامًا قضتها صاحبته فى البحث والسفر وجمع مادته التى تتناول موضوع النساء فى أمثال أنحاء متعددة من العالم . ويضم الكتاب أكثر من ١٥٠٠٠ مثل من حوالى ٢٧٨ لغة ولهجة مختلفة تتناول صفات النساء الجسدية والجمالية والاجتماعية، وتحتوى الدراسة على تحليل مقارن يكشف الفروق والمتشابهات والمتناقضات فى النظرة إلى الأنثى بين ثقافات أكثر من ١٥٠ بلدًا . وترى ويندى دنيجر، أستاذة علم الأديان فى جامعة شيكاغو، فى تعريفها بالكتاب فى نسخته الإنجليزية، بأنه كتاب يتميز بكونه مصدرًا سيستعير الفولكلوريون منهجه المتميز فى التصنيف، كما أنه يمثل إضافة جديدة على نهج أعمال ستيث طومسون، الباحث المعروف بتصنيفه لفنون الأدب الشعبى. وقد صدر هذا الكتاب فى البدء باللغة الإنجليزية، رغم أن مؤلفته هولندية الجنسية وتعمل أستاذة فى جامعة ليدن الهولندية. كما تكمن أهمية الكتاب فى أنه يتبنى منظورًا محددًا يتمثل فى تتبع الأمثال التى تدور حول النساء على مستوى العالم ، وتقديمها جنبًا إلى جنب، بما يكشف عن أوجه التمييز ضد النساء على أساس الجنس فى الثقافة الشفاهية فى كافة أرجاء العالم. أما ترجمة الكتاب إلى العربية فهو جهد بذلته بهمة ودقة المترجمتان **منى إبراهيم وهالة كمال**. والكتاب - بتعبيرهما - يخاطب القارئة والقارىء العاديين، ويقدم مادة شائقة من خلال الأمثال والتعليقات المباشرة عليها. كما أنه يتوجه إلى الباحثات والباحثين المتخصصين، حيث يحمل مادة جديرة بالبحث والتقييم العلمى، بل بالمزيد من المقارنة باللغة العربية.

فى باب المكتبة أيضًا، يواصل **نبيل فرج** سلسلة رصده للشخصيات العلمية والثقافية والفكرية والفنية والأدبية التى كان لها إسهامات مضيئة فى مجال الفولكلور جمعًا ودرسًا واستلهامًا. وتدور الحلقة السابعة من هذه السلسلة حول الكاتب **محمد لطفى جمعة** (١٨٨٦-١٩٥٣)، الذى اختار له **فرج** مقالين نشرا فى مجلة المقتطف فى مارس.وأبريل عام ١٩٤٢ تحت عنوان "الاجتماع وعلم الشعوب وآدابها وحكمتها فى الفولكلور العالمى"، ثم أعيد نشرهما فى كتابه "مباحث فى الفولكلور"، وفيهما يشير جمعة إلى المكانة العالية التى يحتلها علم الفولكلور فى الآداب الأوروبية، والاعتماد عليه فى قراءة مظاهر الحياة الواقعية وتقاليدها المتوارثة على مستوى الفرد والمجتمع.

ويختتم **طلعت رضوان** قراءات باب المكتبة بعرض واف للجزء الأول من موسوعة الحرف التقليدية بمدينة القاهرة التاريخية الذى صدر عن جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة بالتعاون مع مؤسسة أغاخان للخدمات الثقافية (الفرع المصرى).

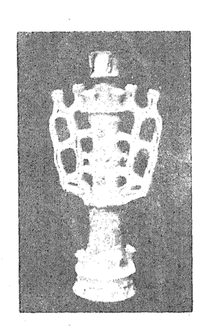
وفى باب النصوص، يحتوى هذا العدد على مادة متنوعة، بدءًا من نصوص النميم فى محافظة أسوان، جمع وتدوين: **جمال عدوى**. ونصوص "البوشان" من مدينة العريش، جمعها ودونها **حسونة فتحى**، وهى نصوص غنائية شعبية تغنى أثناء زفة العريس فقط. ثم ثلاث حواديت من أجا (ست الحسن والجمال - العصفور الأخضر - المعيز الثلاثة)، جمعها من قرية طنامل الغربى ودونها: **محمد أبو العلا**.

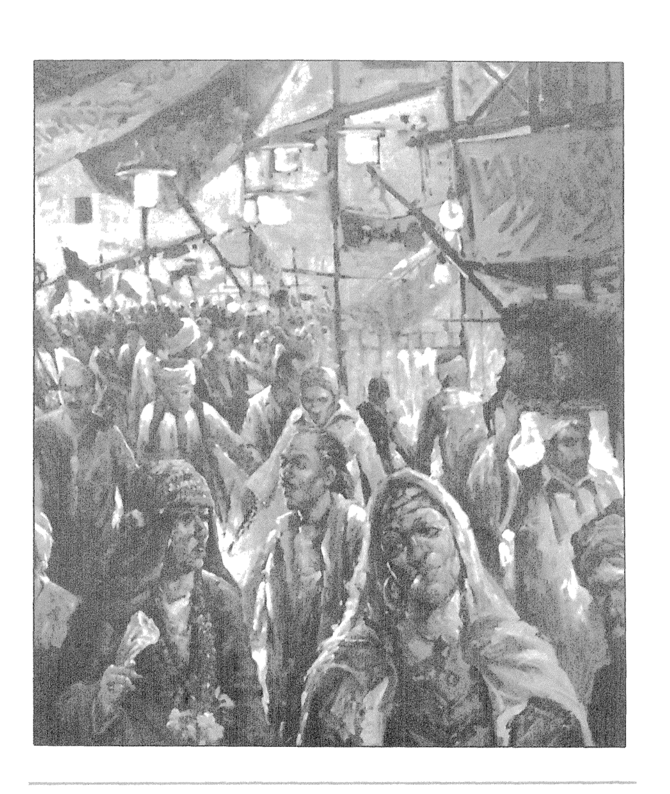
وفى جولة الفنون الشعبية، يقدم **مصطفى جاد** تحت عنوان "الشفاهية والمنطوق والكتابة؛ ملتقى دولى عالج قضايا وطنية" متابعة وافية لوقائع الملتقى الدولى حول الشفاهية والمنطوق والكتابية الذى نظمه - بالعاصمة الجزائرية - المركز الوطنى للتاريخ وعلم الإنسان وعصور ما قبل التاريخ (CNRPAH)، فى الفترة من ٦ إلى ٩ يناير ٢٠٠٨، وهو الملتقى الذى توجت به الجزائر فعالياتها الثقافية فى إطار إعلان الجزائر عاصمة للثقافة العربية (٢٠٠٧). وقد حرص عدد من الباحثين العرب على الوفاء بحضور الملتقى، بينما غاب عنه جميع الباحثين الأوروبيين الذين دعوا إلى حضوره، وهو ما ثمنته وزيرة الثقافة الجزائرية **خليدة تومى** بكلمات مؤثرة فى ختام أعمال الملتقى.

وفى الجولة أيضًا، يقدم **أحمد أبو خنيجر** رصدًا لمظاهر الاحتفال بـ "مولد البسطاوى" وهو احتفال يقيمه أهالى قرية الكوبانية من يوم الثالث عشر والرابع عشر من شعبان بوليها البسطاوى، وتقع هذه القرية على بعد ١٥ كيلو مترًا من مدينة أسوان، فى الجهة الغربية من النيل، وتشمل القرية سبعة نجوع، يتوسطها نجع البسطاوى، أما عن شخصية البسطاوى، فهو المتصوف الشهير أبو اليزيد البسطامى (نسبة إلى بسطام ببلاد الفرس)؛ طيفور بن عيسى بن آدم بن شروسان (توفى عام ٢٦١هـ).

وتختتم **صفاء عبد المنعم** جولة الفنون الشعبية بموضوع معنون بـ"داية وماشطة.. قعدة الونسة"، يتمثل في حوار حول عادات وتقاليد الزواج والوفاة وغيرهما من العادات والتقاليد المتصلة بفنون القول أو الحكى أو الغناء للأطفال ثم المواسم والزارات وشتى مناحى الحياة الشعبية فى منطقة العالى بشلاتين.

التحرير





تأثر الارتجال بالتراث الموسيقى والمحلى

تيمور أحمد يوسف

أستاذ بالمعهد العالى للموسيقى العربية،
أكاديمية الفنون.

إن المكانة المهمة التى تُميز موضوع «تأثر الارتجال بالتراث الموسيقى المحلى» واختياره ليكون «المحور الأساسى» لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السابع عشر ربما لأنه يعتبر أحد الموضوعات الموسيقية التى يجب دراستها وإلقاء الضوء عليها؛ لأن «الارتجال الموسيقى» يعتبر من أهم أنواع الإبداع الذى يرتبط ارتباطًا وثيقًا بشخصية المُبدع وحياته وخبراته الذاتية، بل تُشكل المؤثرات الفنية والاجتماعية والسياسية التى تحيط بالمجتمع دورًا فاعلاً فى تكوينه، بل تكون سببًا فى إرساء بعض القواعد الفنية والتقنية والتعبيرية، والتى غالبًا ما تلعب دورًا مؤثرًا فى المجتمع الدولى والمجتمع المحلى بشكل عام.

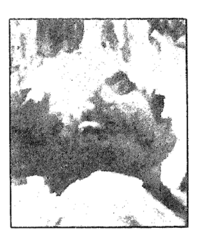
وتعتبر الدراسات والأبحاث العلمية التى تناولت «موضوع الارتجال» وتعرضت لبعض جوانبه من الناحية الفنية والمهارات الخاصة ببعض العازفين ممن تميزوا بالخلق والإبداع الفورى هى دراسات ذات فائدة كبيرة لكونها احتوت معلومات تمُد الدراسين والباحثين بالعلم والمعرفة، وتفتح أمامهم أبوابًا للبحث والدراسة.



والسؤال المهم الذى يجب طرحه والبحث عن إجابة وافرة له هو:

لماذا تفوق جيل الرواد من المغنين والعازفين فى الإبداع الفنى فى عصرهم وتفوقوا على أنفسهم فى المجال الموسيقى والغناء، سواء فى «قالب الارتجال» أو فى قوالب التأليف الموسيقى والتلحين بشكل عام؟

والإجابة المختصرة هو أن أسباب ابتعاد أجيال الشباب من خريجى المعاهد الموسيقية عن تذوق الارتجال وأدائه بشقيه الآلى والغنائى ليس فحسب لعدم وفرة



المناهج التى تقنن دراسته وكيفية الإفادة منه، ولكن ربما كان السبب هو عدم توافر الخبرات العلمية والفنية والصعوبات التى تواجه القائمين بالتدريس، على الرغم من وجود إنتاج وفير وكم هائل من التسجيلات الغنائية والآلية لرواد هذا الفن من المبدعين الذين أنتجوا وأثروا الحياة الفنية فى زمانهم، وإمكان الإفادة من تراثهم.

كما يجدر بنا أن نوجه الملاحظة إلى ضرورة مراعاة تقدم وسائل البحث العلمى وتطوره عبر استخدام أجهزة الكمبيوتر والبرامج الخاصة بالصوت وتسجيله وتنقيته وإعادة بثه كنماذج عملية، والحصول على المراجع العلمية والمعلومات المتاحة التى تساعد الباحثين والدارسين على التذوق والدراسة والتحليل.

ويشمل البحث جانبين: الجانب النظرى: ويحتوى على أبعاد تخص الجانب التاريخى وإبراز أهم التطورات الفنية الخاصة بالارتجال والتعرف على الأسس والتقنيات التى ساهمت فى تطور أساليب الأداء فى التراث الموسيقى بشكل عام، والمحلى بشكل خاص. الجانب العملى: ويشمل التعريف ببعض رواد ومشاهير الارتجال فى الغناء العربى وأساليب العزف المنفرد والذين تميزوا وبرعوا فى أداء هذا الفن الجميل وإبداعه.

أولاً: الجانب النظرى

كان فن الارتجال Improvisation يمارس دائمًا فى حياة الإنسان عبر مراحل التطور الفكرى والثقافى عبر التاريخ الإنسانى، وكان الارتجال هو أحد فروع التعبير بالكلمة أو بالموسيقى أو بالغناء؛ إلا أن وظيفته اختلفت فى كلٍّ من الشرق والغرب[1]، وهذا الاختلاف قائم بين مفهوم الارتجال فى الحضارة العربية ومفهومه فى الحضارة الغربية، على الرغم من أن تفسير معنى كلمة ارتجال تعنى الجمع بين التفكير والأداء فى وقت واحد؛ أى «الإبداع فى التأليف الفورى».

كانت الموسيقى فى العهود القديمة تؤدى مرتجلة فى غالب الأحيان، وكان الشعراء الجوّالون فى أوروبا «Troubadours» يجوبون البلاد غناءً وعزفًا مرتجلاً على آلاتهم الموسيقية منذ العصر الوسيط من القرن الحادى عشر وحتى نهاية القرن الثالث عشر، كذلك تمت المحافظة على حالة الارتجال فى الموسيقى الدينية لفترة طويلة حتى أصبحت تقليدًا مميزًا لها، وهذا يعنى أن فن الارتجال فى العصور الوسطى فى الغرب ـ وخاصة الإنشاد الدينى داخل الكنيسة ـ كان له دور فعّال فى ارتجال بعض الإضافات اللحنية فوق اللحن الدينى، مما أدى إلى استنباط علمى الهارمونى والبولوفونية، اللذين قامت عليهما موسيقى الحضارة الغربية فيما بعد. وكان لظهور بعض صيغ التأليف لقالب الصوناتا «Sonata» أن كان التدوين الموسيقى عبارة عن هيكل لحنى يتيح للعازف أن يضيف من عنده بعض التفاصيل المرتجلة، كذلك إضافة بعض الزخارف كان أمرًا سائدًا فى ذلك العصر، كما أن مغنى الأوبرا يرتجل أيضًا فقرات غنائية زخرفية أثناء الغناء الفردى لقالب (الآريا[2] ــ Aria)، وكان المؤلفون يشجعون هذا النمط من الارتجال، واستمر ذلك فى عصر الباروك وحتى أوائل القرن الثامن عشر[3]، وكان كبار الموسيقيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر يرتجلون ألحانهم الموسيقية عزفًا على الأرغن أو «الكلافيسان Clavecin». ويعد يوهان سبستيان باخ J. S. Bach (١٧١٠ ــ ١٧٥٠) مرتجلاً بارعًا خصب الخيال،

(١) سمحة الخولى: الارتجال وتقاليده فى الموسيقى العربية، دراسة منشورة فى مجلة **عالم الفكر**، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٧٥.

(٢) آريا: لفظ يطلق على الألحان الغنائية الأوبرالية يؤديها عادة كبار المغنين والمغنيات المنفردين وهى نوعان:
(أ) آريا كبيرة لصوت غنائى واحد مع غناء حر ricitativo.
(ب) آريا صغيرة أو أغنية بسيطة خفيفة كالرومانس أو الباركارول والبالاد.

(٣) يوسف السيسى: **دعوة إلى الموسيقى**، سلسلة كتب ثقافية تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ١٩٨١.



وكذلك كان شوبان Chopin من المبدعين فى الارتجال على آلة البيانو فى القرن التاسع عشر. ومنذ ظهور النزعة الرومانتيكية التى تعد انعكاساً للثورة الفرنسية وخاصة فى الدعوة إلى الاهتمام بحرية الفرد مما أدى إلى خدمة التعبير الذاتى داخل التعبير الموسيقى. وقد تحقق ذلك بإظهار إمكانات العازف المنفرد وتسليط الأضواء عليه، فأدى ذلك إلى اهتمام المؤلفين بإظهار مهارات العازفين المنفردين وعبقريتهم أمثال: «باجانينى Baganini» (١٧٨٢ ــ ١٨٤٠) فى إيطاليا أعجوبة التأليف وعبقرية الأداء المنفرد، والمجرى «فرانز ليست ـ Franz Liszt» (١٨١١ ــ ١٨٨٦) الذى سيطر على آلة البيانو كعازف ومؤلف، وكذلك شوبان Chopin (١٨١٠ ــ ١٨٤٩) الذى كان مميزاً فى مؤلفاته وعزفه الذى أدى إلى نشأة تيار يعرف بـ «البراعة فى العزف المنفرد» (Virtuosity)، وكان هذا سبباً فى الاتجاه لتأليف قوالب موسيقية جديدة مثل:

الارتجالات Improvisation والكابريتشيو Cpritccio والتنويعات Variations وكلها تعتمد على حرية فى الارتجال والإبداع.

ويوجد نوع آخر من الارتجال فى داخل التأليف يسمى «كادانْس ــ Cadence»، وهو مقطع موسيقى تتضمنه إحدى حركات الحوار فى قالب الكونشيرتو Concerto، أو أغنية فى الأوبرا أو غيرهما، وهذا الجزء يرتجله العازف أو المغنى المنفرد Solist، ليبرز مهارته الفنية فى الأداء. وهذا يشبه إلى حد ما التقاسيم الحرة فى الموسيقى الغربية، وقد استمر العازفون المهرة لآلة البيانو يمارسون فن الارتجال بحرية حتى ظهور بيتهوفن (١٧٧٠ ــ ١٨٢٧) الذى حد ومنع الارتجال فى مؤلفاته وألزم العازف المنفرد بالتقيد بما هو مكتوب له فى المدونة، لأداء الجزء الخاص بالكادانس.

أما الارتجال فى الجانب الآخر والخاص « بالموسيقى العربية»، فإنه عبارة عن تعبير مباشر لفكرة لحنية تعبيرية من غير تصميم أو تدوين موسيقى، يؤديها المغنى غناءً والعازف عزفًا، وهذا الأمر مُختلف تمامًا عما حدث فى الموسيقى الغربية، وهذا لأسباب تخص جماليات الموسيقى العربية وفلسفتها، باعتبار أن أسلوب تداولها وانتقالها واستمرارها كان عن طريق التواتر الشفهى، وهو من أهم العناصر التى ساهمت فى تطور القدرات الارتجالية للعازف أو المغنى، بل استمرار هذا الأمر فى الإبداع بحرية أثناء الأداء قد نتج عنه فن على قدر كبير من الأهمية، وأصبح تقليداً للموسيقى العربية ومن أهم صفاتها ومميزاتها.

وهنا يجب أن نؤكد أن الدافع القوى والصادق للارتجال فى الموسيقى العربية نابع فى الأصل من تقاليد «التجويد والترتيل المنغم لآيات القرآن الكريم»، وهو الممارسة الدينية التى ترجع إلى أقدم عصور الإسلام، والتى انتشرت واستمرت فى معظم الدول العربية وغيرها، هذا مما أتاح الفرصة أمام الخيال للقارىء ويوحى من معانى الكلمات وفى إطار التقاليد اللغوية والفنية التى تُوجب الوقار المناسب للترتيل والقدسية للمعانى ومراعاة أصول وقواعد علم «التجويد»، هذا بالإضافة إلى الارتجالات التى تتم أثناء الاحتفال بقدوم شهر رمضان وإحياء لياليه بحلقات الذكر والابتهالات والإنشاد الدينى(٤)، كذلك يمكن القول إن بعض الرواد من المشايخ الذين كان لهم اهتمام وخبرة ودراية بالموسيقى والغناء مثل: الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب والشيخ سلامة حجازى والشيخ يوسف المنيلاوى والشيخ سيد درويش،

(٤) من مظاهر الإنشاد أن تستفتح الجماعة بالهتاف باسم الله ثم ينفرد بالارتجال أكبرهم سنًا مستغيثًا ثم يليه أكبرهم وهكذا.



وغيرهم من الذين كانت أعمالهم تعتمد على الارتجال اللحنى فى بناء مصمم على قوالب غنائية يتم تداولها عن طريق الحفظة، وكان اهتمامهم منصبًا على الكلمات والأداء اللحنى وقوة صوت المؤدى وبطانته على الرغم من أن صور الغناء العربى اختلفت من بلد إلى آخر، خاصة فى لهجات الشعوب العربية فيما بينها، إلا أن المغنى كان هو الملحن والمؤدى فى معظم الأحيان، ويلاحظ أن نُظم الحكم المملوكى والعثمانى والأوروبى على مصر وبعض الدول العربية والإسلامية لم تؤثر على ألحانهم؛ لأنهم ظلوا محتفظين بأسلوبهم التراثى التقليدى والشعبى عن طريق الحفظ والتلقين والتواتر الشفهى، وكان الارتجال هو أحد أهم وسائل التعبير لكبار الفنانين، وكان غناؤهم سجلاً حافلاً بما دار حولهم من مؤثرات فنية وسياسية واجتماعية. وعلى الرغم مما جاء فى بعض المراجع العلمية أن البداية الجادة والحقيقية لدخول مصر فى حضارة العصر الحديث، خاصة فى مجال الفنون الموسيقية، كانت فى عصر محمد على باشا[٥] (١٨٠٥ ـ ١٨٤٨) إلا أن الميراث الفنى الذى ظل سائدًا حتى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين كان ميراثًا متهمًا بالتشابه والرتابة والتكرار فى الأداء ويخلو من التطوير أو التجديد، والأمر الجدير بالاهتمام هو ظهور بوادر نهضة فنية جديدة ساهمت فى تطور وتجديد الفكر الموسيقى القومى والمحلى وخاصة للشعب المصرى والشعوب العربية، وخاصة منذ مطلع القرن العشرين. كان ذلك لظهور نخبة من بعض الرموز الفنية المصرية الرائدة لبعض الشخصيات[٦] الموسيقية التى ساهمت بشكل فعَّال فى نشر النهضة الموسيقية العربية وإحيائها، والتى لم تؤثر فحسب على التراث الموسيقى المحلى، بل احتوت العالم العربى من مشرقه إلى مغربه فى وحدة فكرية وثقافية متكاملة، بل إن تطور التعليم الموسيقى فى مصر والاتجاه نحو نشر الموسيقى والمحافظة على أصولها الفنية واهتمام الدولة بإنشاء المعاهد الموسيقية المتخصصة لدراسة أصول العلوم والفنون الموسيقية الغربية بصيغها ومؤلفاتها، وقواعد وقوالب الموسيقى العربية ومقاماتها وضروبها الإيقاعية، وأهم ما تم فى تلك المرحلة هو الاهتمام بعلوم الموسيقى الغربية وتعلم العزف والقراءة الموسيقية مما ساهم فى تكوين وتشكيل عدد من الفنانين المصريين الذين تفوقوا فى التجديد والتطوير أمثال: سيد درويش، ومحمد عبد الوهاب، ومحمد القصبجى وغيرهم ممن تأثروا فى بعض أعمالهم بأسلوب التأليف والبناء على النمط الأوروبى مع المزج بطابع النغم والإيقاع فى الموسيقى العربية والشعبية، وكانت تلك مرحلة دراسة ومحاكاة نتج عنها آفاق تعبيرية جديدة أدت إلى تطور أساليب التفكير والأداء الموسيقى مع مراعاة الاهتمام بالدراسات التى قُدمت وتُقدم فى مختلف المؤتمرات العلمية فى مصر[٧] وبعض الدول العربية التى تشارك وتهتم بقضايا ومشاكل وخلافات الموسيقى العربية والعمل على تبادل مختلف الخبرات والأبحاث العلمية بين المهتمين والمتخصصين والعمل على إيجاد حلول جذرية لها.

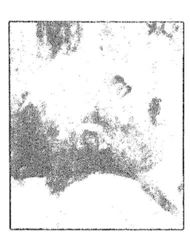
ثانيًا: الجانب العملى

يرى الباحث أن الجانب النظرى الذى سبق كتابته يُعتبر دراسة تمهيدية ومكملة للجانب العملى، لأن موضوع الارتجال يعتبر من أهم الصيغ المحببة والأكثر انتشارًا واهتمامًا؛ ليس لدى الشعوب العربية فحسب، لكنه مازال يمارس فى معظم الدول العربية وبعض الدول الآسيوية والأوروبية بل الأمريكية، سواء أكان ذلك فى إبداعات

(٥) يؤرخ تاريخ مصر الحديث مع بداية حكم محمد على باشا لمصر، حيث تم افتتاح مدرسة الأصوات والطبول عام ١٨٢٤ ومدرستين أخريين عام ١٨٢٩، ثم مدرسة للمحترفين والآلاتية عام ١٨٣٤، وفى عصر الخديوى إسماعيل اهتم بالموسيقى الشرقية والغناء الفردى وإنشاء مسرح الأزبكية عام ١٨٦٧، ودار الأوبرا عام ١٨٦٩.

(٦) أمثال: كامل الخلعى (١٨٨٠ ـ ١٩٢٨)، وداود حسنى (١٨٧١ ـ ١٩٣٧)، والشيخ سيد درويش (١٨٩٢ ـ ١٩٢٣)، والشيخ زكريا أحمد (١٨٩٦ ـ ١٩١٦) وغيرهم.

(٧) المؤتمر الأول للموسيقى العربية عقد فى مصر سنة ١٩٣٢ لتدارس قضايا الموسيقى العربية ـ مقاماتها وضروبها وقوالبها، وصدر عنه كتاب يؤرخ له، وقد اشترك فيه الكثير من الموسيقيين والباحثين من العرب والأجانب .



الموسيقى الشعبية أم فى إبداع التراث الموسيقى القومى والمحلى، وهو ما يميز المكانة الخاصة فى أساليب الأداء، وأن كل نوع منها يحتاج إلى علم ودراية ودراسة وخبرة باعتبار أن الجانب العملى يكون أكثر عمقًا وتوضيحًا وتأثيرًا، وعلى هذا يمكن تقسيم بعض صور الارتجال وتأثره بالتراث الموسيقى والمحلى إلى الآتى:

١ ـ الارتجال الغنائى «قالب الموال»

يعتبر الموال فى «مصر والعراق» بصفة خاصة فنًا من فنون الغناء ولونًا من ألوان الأدب الشعبى، وذلك لأنهما من أكثر مناطق دول العالم العربى والإسلامى صلة بهذا الفن، حيث اشتمل على ترجمة صادقة للوضع الاجتماعى والنفسى والسياسى بل التاريخى للبيئة التى نشأ فيها، ويُغنى الموال عادة مرتجلاً ومسترسلاً دون التقيد بلحن أو وزن معين، ومن أهم خصائصه أحيانًا أنه يهدف إلى النقد الاجتماعى أو السياسى أو لقول حكمة أو موعظة أو لجوانب عاطفية وهو نوعان:

الموال الشعبى، والموال التقليدى، وكلاهما يُظهران قُدرات المُغنى فى نطاق أداء الموال والمساحة الصوتية للمغنى، وإمكان التطريب والقدرة على الابتكار والتنويع فى كل مرة تُعاد فيها جملة لحنية سبق أن أداها فى استعراض لمهارته وقدراته الفنية، ويؤدى الموال عادة إما بطريقة السرد الإلقائى (Parlando)، أو بطريقة السرد الغنائى (Recitetive)، وكلاهما يؤدى منفردًا ويعتمد على الارتجال والبراعة فى استعراض الانتقالات اللحنية، ثم العودة فى النهاية إلى المقام الأصلى الذى بدأ به، ومن مميزات الموال فى الموسيقى المحلية أنه يبدأ عادة بكلمة «يا ليل يا عين» وهى عبارة عن تحضير جو من التآلف والتعايش والانسجام مع الطابع المقامى الذى سيُغنى منه، قبل الدخول فى الوصلة الغنائية، كذلك توجد صيغ أُخرى متعددة لفن الموال الشعبى فهو يرتبط أحيانًا بموضوع قصة أو حكاية شعبية بعينها[٨] مثل «حسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، والسيرة الهلالية (أبو زيد الهلالى)»، وتكون العلاقة بين النص ومؤديه من أهم القضايا فى دراسة الأدب الشعبى وفى أسلوب الغناء، وقد يكون الغناء بلا مصاحبة، أو بمصاحبة آلة فردية مثل: الناى أو الأرغول أو المزمار أو آلة العود، وأحيانًا يصاحب الغناء الشعبى الإيقاع. أما المصاحبة فى الموال التقليدى فهى كالآتى: لم تكن المصاحبة فى أداء الموال تحتاج إلى اهتمام كبير، وكان الاهتمام الأكبر بصوت المغنى وأسلوب أدائه، وكان دور المصاحبة الآلية التمهيد لطبقة المقام وذلك بعزف مقطوعة صغيرة تمهيدية تعرف بـ «الدولاب» من قبل مجموعة «التخت»، ثم تصاحب آلة بمفردها المغنى لتترجم ترجمة فورية ما يؤديه وترافقه أثناء الأداء لتقوية اللحن ودعمه، وكانت الآلة غالبًا إما آلة القانون أو العود أو الكمان، ثم تقوم المجموعة كاملة بعزف بعض الأجزاء الثانوية وهى عبارة عن «لزم موسيقية» بسيطة تعطى فرصة للمغنى للراحة، وكانت آلات التخت قليلة لا تزيد عن أربع آلات هى «العود والقانون والناى والإيقاع»، ثم أضيف إليها آلة الكمان، وكان معظم العازفين المصاحبين للمغنى نجومًا لامعة فى عصرهم، ومن بعض التسجيلات النادرة لمدرسة الغناء القديم الارتجالات التالية[٩]:

١ ـ ليالى نهاوند ـ غناء: أبو العلا محمد، بمصاحبة عزف سامى الشوا كمان.

٢ ـ موال ليه الحبيب طال جفاه ـ أداء: أحمد المحلاوى.

٣ ـ موال سمعت طير عا الشجر ـ غناء: أمين حسين سالم.

(٨) هذا النوع من التعبير الشعبى الغنائى القصصى يمكن أن يندرج تحت مصطلح «بالاد Ballad» وهو نوع من الغناء القصصى الأوروبى تميز بما يحمله من موروث تاريخى، وبعضه شاع بعض قصصه فى مصر عن طريق التعليم، وما قدم من أعمال درامية.

(٩) المرجع: فهرس الموسيقى والغناء العربى القديم المسجل على أسطوانات، دار الكتب المصرية، قسم الموسيقى ـ الجزء الأول (١ ـ ل)، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٨. يوجد كم هائل من التسجيلات الخاصة بقالب الموال من أعمال كبار المطربين سواء فى القالب التقليدى أو فى الموال الشعبى.

٤ ـ موال أهل الغرام اشتكو ـ غناء: زكى مراد.

٥ ـ موال يا بدر تم الجميل، وموال يا دايق النوم ـ أداء: سيد الصفتى.

٦ ـ موال أصل اشتباكى مع المحبوب ـ غناء: صالح عبد الحى.

٧ ـ موال مر الغزال الفريد ـ غناء: عبد الحى حلمى.

ثم تأتى مواويل محمد عبد الوهاب لتكون نموذجًا متميزًا يحتذى به ويشكل مدرسة خاصة به وبعصره حتى أنه تزعم جيل التجديد والتغيير واهتم كثيرًا بحضارة الغرب الموسيقية، واتسمت ألحانه بالتخلص من مرحلة المحاكاة والتقليد لمن سبقوه واهتم بالتعبير عن المعانى والتلوين الصوتى ومن بعض أمثلة ذلك المواويل التالية:

«اللى اتكتب على الجبين، اللى راح راح يا قلبى، كل اللى حب اتنصف، أشكى لمين الهوى، فى البحر لم فتكم، أمانة يا ليل، مسكين وحالى عدم، وبينى وبين القمر»، كذلك أدخل محمد عبد الوهاب قالب الموال فى إطار «الارتجال المقيد» أى المُحكم، مما ألزم كل من يؤديه بالتقيد بما هو محدد فى السياق اللحنى والمقام المحدد، وبالطبع لا يندرج هذا النوع تحت مسمى «الموال المرتجل» بل الموال المُلحن ومن أمثلة ذلك:

١ ـ مقطع «آه لو كنت معى»، أغنية الجندول، ١٩٤١.

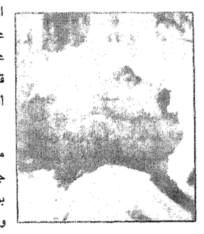
٢ ـ مقطع «أين يا أطلال»، ومقطع «جند الغالب» و «أنا هيمان»، الكرنك، ١٩٤٢.

٣ ـ مقطع «يا حبيبى أنا وياك»، «مقطع مين أنت يا للى بتشاغل أحلام شبابى»، لحن الحبيب المجهول، ١٩٤٤.

٤ ـ مقطع «ليلنا خمر وأشواق»، و «هذه ليلة حبى»، لحن أغنية كليوباترا، ١٩٤٤.

٥ ـ مقطع «خلانى أبات أناجيه» من لحن أغنية «كل ده كان ليه» من حفل حىّ أُذيع على الهواء مباشرة فى أحد احتفالات ثورة ٢٣ يوليو وفى حضور الزعيم الراحل «جمال عبد الناصر»، وكان هذا الحفل آخر عهد محمد عبد الوهاب فى الغناء المباشر أمام الجمهور، ومن خلال تلك الألحان الارتجالية والمحكمة استعرض فيها محمد عبد الوهاب إمكاناته الفنية والصوتية ومهاراته فى أداء القفزات وفى القفلات والجمل المرسلة الطويلة Legato والمتقطعة Staccato وظلال الشدة Forte واللين Piano، ساعده على ذلك مرونة صوته وقدرته على التطويع والتشكيل والتوسع فى لغة الأداء التعبيرى الذى سيطر وتحكم فيه.

ويهمنا أيضًا أن نذكر بعض مشاهير أعلام الغناء العربى فى مصر والوطن العربى ممن تميزوا بأداء فن الموال وكانت لهم مدارسهم الخاصة وبصماتهم المتميزة: عبده الحامولى، يوسف المنيلاوى، عبد الحى حلمى، صالح عبد الحى، فتحية أحمد، عباس البليدى، عبد الغنى السيد، فريد الأطرش، إبراهيم حمودة، كارم محمود، محمد قنديل، وأم كلثوم التى تربعت على عرش الغناء العربى بلا منازع، هذا بالإضافة إلى أسماء كثيرة لم يتح ذكرها فى هذا المجال.



ومن بعض ممن اشتهروا «بالغناء الشعبى» وبرعوا فى ارتجال الموال بشكل متميز: محمد عبد المطلب، محمد الكحلاوى، محمد العزبى، محمد رشدى، وشفيق جلال، ولا يفوتنا أن نذكر أيضًا بعض المغنين الشعبيين الذين تميزوا فى أداء الموال بوصفه تراثًا شعبيًا أصيلاً، ومنهم: خضرة محمد خضر، محمد طه، بدرية السيد وتعرف (ببدارة)، متقال قناوى، يوسف شتا، وأحمد عدوية وغيرهم.

ومن أهم مشاهير المطربين فى الوطن العربى ممن اشتهروا بغناء الموال المرتجل وبرعوا فيه:

وديع الصافى من لبنان، الذى يعتبر صاحب مدرسة متميزة فى أداء وارتجال الموال بشكل عام والجبلى بشكل خاص، وله قدرات فنية وصوتية قيمة يتحكم فيها بسلاسة وطلاقة ويُعتبر حُجة لمن عاصروه ومن اتبعوا أسلوبه ومنهجه، وصباح فخرى من سوريا، ولطفى بوشناق من تونس، وناظم الغزالى من العراق، ولكل منهم بصمة خاصة فى أسلوب الارتجال وأداء الموال.

وهنا يجب ملاحظة أن فن «ارتجال الموال» قد أوشك على الاختفاء من حياتنا الفنية، ربما كان ذلك بسبب صعوبة أدائه أو عدم تنمية قدرات الدارسين له فى المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة.

٢ ـ الارتجال الآلى ويعنى «العزف المنفرد»

يُعرف الارتجال عادة فى الوسط الفنى فى مصر بـ «التقاسيم الحرة(١٠)» وهو مصطلح متعارف عليه ويعنى الارتجال أى «التأليف الفورى» الذى يتطلب خيالاً خصبًا وأجواءً حالمة لأنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بشخصية المُبدع، حياته وخبراته الذاتية، ويقوم العازف غالبًا بابتكار ما يؤديه فى لحظة العزف والأداء، سواء أكان أحاسيس أم قدرات فنية، وهناك من يرى أنه يوجد تشابه بين الارتجال الآلى وبين «الليالى والموال»، وربما يكون هذا التشبيه مقبولاً؛ لأن كلاهما لا يُكتب له أى تدوين موسيقى، ليس فحسب لصعوبة ذلك، ولكن لتعرض هذا النوع من الإبداع الفنى للتغيير الدائم والمستمر من قبل المؤدى نفسه «المغنى أو العازف» وذلك فى كل مرة يعود فيها لأداء بعض الجمل اللحنية التى سبق أن أداها فى لحظات سابقة.

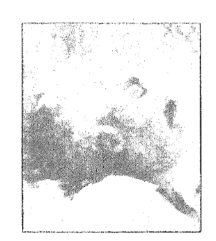
(١٠) هذا النوع من التقاسيم كان يعزف كفاصل بين فقرات الحفل الغنائى، وقديمًا كان يقدم بعد جملة لحنية تمهيدية، أو ما يعرف بالدولاب كمقدمة للعازف المنفرد وهو من ضمن عازفى آلات التخت ليمهد الأجواء والمقام للمطرب الذى سيرتجل منه الليالى والموال ووصلته الغنائية.

والارتجال الموسيقى له شروط وتقاليد متعارف عليها فى الوسط الفنى، حيث يتربع فيه المؤدى على عرش الأداء المنفرد، ويمثل له تحديًا فطريًا لإظهار براعته وقدراته التقنية والفنية ومدى سيطرته الكاملة على آلته الموسيقية ومناطق الجمال والتعبير الصوتى فيها، كذلك فإن الارتجال يكون عبارة عن امتحان شاق لكم معارفه النظرية، فهو مُطالب بابتكار جمل لحنية جديدة ينتقل بعدها من جملة لأخرى بتجانس وسلاسة فى رحلة عبر آفاق الجمال اللحنى والرنين الصوتى وجمال التعبير والأداء الموسيقى، ليعود بعد جولته إلى مقر الاستقرار الأصلى وهو المقام الذى بدأ به جولته الارتجالية، والتقاسيم أنواع ومدارس متعددة، نذكر منها على سبيل المثال:

(أ) التقاسيم الحرة

هذا النوع من التقاسيم يسير طبقًا لرغبات العازف المنفرد واختياراته؛ لأنها تختلف من قدرات عازف لآخر، وطبقًا لبعض الشروط التى سبق ذكرها، بل يمكن أن يختلف أسلوب العازف المنفرد داخل المنطقة الواحدة أو المدرسة نفسها، ولو كانوا من أبناء جيل واحد، ومن داخل إطار حضارة الموسيقى العربية التى تعتبر أن اللحن هو العنصر الغالب فى الأداء والذى يغلب عليه دائمًا عنصر إضافة الزخارف والحليات، وهو جزء مميز ومرتبط بالحاجة الفنية والجمالية للموسيقى العربية الغنائية والآلية بشكل عام. ويمكن تحديد مراحل الارتجال وتأثره بالتراث الموسيقى والمحلى كالآتى:





المرحلة الأولى: المدرسة القديمة «من نهاية القرن التاسع عشر»

تحدد فترة استمرار هذه المدرسة وحتى ظهور نخبة متميزة من الموسيقيين الدارسين خلال فترة الربع الأول من القرن العشرين، وتمثلت تلك المدرسة خلال الفترة التى استمدت منها خصائصها الفنية والتعبيرية من مدارس سابقة لها، وهو الجو العام الذى أحاط بالفنون والآداب والثقافة فى تلك الفترة، ولا شك من أن طبيعة الآلة التى تقوم بالأداء وهى غالبًا «آلة من آلات التخت» تختلف فى طابع كل منها وأسلوبه مثل «الناى والعود أو القانون»، وكان من المألوف فى أداء التقاسيم فى تلك المرحلة هو «العزف البطىء المتأنى» لصوت نغمة واحدة متكررة، والدوران حولها فترة طويلة، قبل أن ينتقل العازف ويتدرج إلى المناطق الحادة للمقام بعد التحويلات المناسبة ليعود بعدها هبوطًا إلى الختام ويكون دائمًا فى أساس المقام وهو ما ينطبق على أداء كل آلات التخت.

ومن أشهر العازفين على آلة العود فى عصرهم فى تلك المدرسة «أمين المهدى» الذى أجاد العزف وكان حجة ومرجعًا فى عصره ويمثل أسلوب النفس الطويل والعميق والذى سار على نهجه الكثير من العازفين ممن عاصروه، ونذكر على سبيل المثال بعض التسجيلات المنفردة لبعض آلات التخت فى تلك المدرسة ومنها الآتى(١١):

١ ــ أمين المهدى ــ تقاسيم «عود» فى مقامات: بياتى، راست، شد عربان.

٢ ــ إبراهيم العريان ــ تقاسيم «قانون» فى مقامات: حجاز كار، سوزناك، سيكاه.

٣ ــ إبراهيم سهلون ــ تقاسيم «كمان» فى مقامات: بياتى، حجاز، راست، سيكاه.

(ب) التقاسيم المقيدة

وهى التى يكون فيها الارتجال مُصاحبًا بأحد أوزان الضروب الإيقاعية مثل: الوحدة الكبيرة أو الصغيرة، المصمودى الكبير والصغير، والنواخت أو الدور هندى أو السماعى الدارج أو السماعى الثقيل أو أى من الإيقاعات الشائعة، وهذا النوع من أنواع الارتجال يتطلب الدقة والمحافظة على الربط بين الجمل اللحنية وتناسبها مع تركيب ضغط الوزن الإيقاعى والتفاعل معه، ومن أشهر قوالب التأليف الآلى فى الموسيقى العربية المصرية ــ الذى يمكن أن نعتبره قائمًا على نظام التقاسيم المقيدة ــ قالب «التحميلة»(١٢)، وهو عبارة عن جملة لحنية استهلالية يؤديها التخت كاملاً، ثم تؤدى آلة منفردة «تقسيمة» ثم تعود المجموعة لتعزف الجملة اللحنية الأساسية، ويليها بالتناوب آلة أخرى بين الأداء الفردى والأداء الجمعى. وهو من صيغ التقاسيم المقيدة؛ لأنه يخلق حوارًا ونسيجًا موسيقيًا متكاملاً ومتعدد الألحان ويوفر عنصرًا للمنافسة بين العازفين وإطلاق العنان للخيال وللابتكار وارتجال جمل لحنية قصيرة ومتميزة بحيث تنتهى دائمًا فى المقام الأصلى.

المرحلة الثانية: تبدأ منذ الربع الثانى من النصف الأول للقرن العشرين

حيث كان لظهور الرغبة عند بعض الفنانين للبحث عن وسائل جديدة للتعبير والأداء الموسيقى يبتعد عن الأسلوب الذى كان سائدًا من قبل فى الأداء ومصاحبة المغنى، سواء أكان ذلك فى الحفلات العامة أم الخاصة أم فيما يُقدم من أعمال فنية فى المسارح الغنائية، والسعى إلى مواكبة حضارة القرن العشرين خاصة بعد ظهور

(١١) فهرس الموسيقى والغناء العربى القديم المسجل على أسطوانات، دار الكتب المصرية، قسم الموسيقى، الجزء الثانى (م ــ ى)، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٩٨.

(١٢) التحميلة تعتبر النظير لصيغة «الكونشيرتو جرو سو concerto grosso وهو مؤلف تشترك فيه مجموعات كاملة من الآلات، تتبادل العزف فيما بينها، وعادة يكون بأسلوب الفوجا fuga «تداخل الألحان» أى إن الردود تكون هى نفس اللحن حرفيًا وكما كان متبعًا فى الطقوس الكنائسية القديمة.

أجهزة التسجيل الصوتى «الأسطوانات»، وتطور صناعة السينما، حيث أصبحت الحاجة شديدة إلى وسائل أخرى للتعبير الموسيقى وللتلوين والتنويع وتقديم موسيقى تخلق صورًا معبرة تناسب بعض المشاهد والمواقف فى إطار أحداث قصة الفيلم أو المسرحية، وبعد تجارب عدة واهتمام الدول العربية بالتعليم وبتكوين الفرق الموسيقية ذات الطابع القومى، كان ذلك سببًا فى ظهور بعض العازفين المتميزين على الآلات العربية مثل: «العود والقانون والناى والكمان والتشيللو وآلات الإيقاع وغيرها»، بالإضافة إلى تبادل الفكر الموسيقى بين الدول العربية، وتبادل العازفين والزيارات مما أدى إلى فتح آفاق جديدة أدت إلى تطور أساليب العزف والأداء وتسليط الأضواء على العازف المنفرد.

(ج) المدارس القومية لقالب الارتجال

أولاً: المدرسة المصرية

تعتبر المدرسة المصرية ذات أصالة وطابع خاص تميزت به، ويمكن التعرف عليه بسهولة وخاصة فى أساليب الأداء فى الغناء أو العزف المنفرد، ويعود ذلك إلى الخبرة الطويلة على مدار العصور والتأثر بمدارس متعددة وخاصة «المدرسة التركية» التى استطاع أن يتخلص من تأثيرها العازفون المصريون، بعد مرحلة طويلة من الدراسة وعزف قوالب مؤلفات الموسيقى الآلية التركية ـ والتى لايزال بعضها يُدرس ضمن مناهج التعليم فى المعاهد الموسيقية المتخصصة، بل فى بعض الدول العربية أيضًا ـ وكانت فكرة تمصير التأليف لبعض قوالب الموسيقى الآلية التركية وإضافة الروح والإحساس بالنغم وأصوله ومزجه بالروح والطابع القومى المصرى المتأثر بكل ما سبق أن أحاط به من ثقافات عربية وأجنبية، وخاصة فى إبداع الموسيقى بشكل عام وقالب الارتجال فى العزف المنفرد بشكل خاص. ومن بعض التسجيلات الخاصة بالارتجال لبعض مشاهير العازفين المصريين:

١ ـ محمد القصبجى (١٨٩٢ ـ ١٩٦٦)

صاحب مدرسة تقليدية متطورة فى العزف على آلة العود، له الكثير من التقاسيم والارتجالات المسجلة فى مقامات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: تقاسيم بياتى، حجاز، حجاز كار، رست، صبا، ونهاوند.

٢ ـ فريد الأطرش (١٩٠٥ ـ ١٩٧٤)

له مدرسة خاصة فى العزف على آلة العود، وهو من مشاهير العازفين فى الوطن العربى، تميز باستخدام تقنيات جديدة، والعزف على أكثر من وتر فى وقت واحد، وكان من أشهر فواصل ارتجاله على آلة العود خلال حفل الربيع الذى كان يحييه كل عام بمناسبة أعياد الربيع على الهواء مباشرة، وكان هذا تقليدًا خاصًا به.

٣ ـ رياض السنباطى (١٩٠٦ ـ ١٩٨١)



يعتبر عازفًا بارعًا، فاق وتميز على أقرانه من العازفين فى زمانه، وصبغ عزفه المرتجل على آلة العود بحُسن الذوق والنفس الطويل وسيطرته على الآلة والتصوير النغمى لمقامات الموسيقى العربية التى حافظ على استخدامها وصبغها بمشاعره.

٤ ـ جورج ميشيل (١٩١٧ ـ ١٩٩٦)

اشتهر بوصفه عازفًا منفردًا ومتميزًا على آلة العود، جمع بين ألوان متعددة فى أسلوب العزف والأداء، خط لنفسه أسلوبًا خاصًا تفوق به على سابقيه ومعاصريه،

وسيطر على آلة العود سيطرة كاملة وعزف عليه كما يُعزف الجيتار، كما أجاد العزف بالأسلوب التركى والمدرسة التقليدية، وتميز بالسرعة والتقنية العالية واستخدام مختلف القدرات للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته الفنية، وله تسجيلات تقاسيم وارتجالات كثيرة فى مقامات عدة بالإذاعة المصرية.

ثانيًا: المدرسة العراقية

١ ـ جميل بشير (١٩٢١ ـ ١٩٧٧) وأخوه منير بشير (١٩٣٠ ـ ١٩٧٧)

هما شقيقان وعازفان نابغان فى العزف على آلة العود، ومن تلاميذ مؤسس المدرسة العزفية وتقنياتها فى العراق الشريف محى الدين حيدر (١٨٩٢ ـ ١٩٦٧)، تخصص جميل فى العزف على آلة الكمان والعود، ويعتبر منير من تلاميذ أخيه، وكلاهما من المحافظين على مدرسة العزف والأداء للمدرسة التركية. وتميز منير بإضافة بعض الطقوس المصاحبة للعزف المرتجل أثناء الأداء المسرحى كبث الروائح الطيبة أو الإضاءة الخافتة، أو ارتداء الزى القومى الوطنى، وغالبًا ما تؤثر تلك الطقوس فى مشاعر العازف والمستمع بعمق الإحساس الفنى بالتذوق، وله تسجيلات كثيرة فى بعض الدول العربية والأجنبية.

ومن جيل شباب العازفين العراقيين المتميزين:

سالم عبد الكريم ١٩٥٧، ونصير شمة ١٩٦٣، وأحمد مختار ١٩٦٧، وهم جيل متميز بحبه الشديد لآلة العود والسيطرة عليها، وكل منهم خط لنفسه أسلوبه الخاص بعد أن درسوا وأفادوا جميعًا من التراكمات والمؤلفات الخاصة بالشريف محى الدين وجميل بشير، وهى مدرسة المهارة والسيطرة على أدوات التعبير بدقة والتأثير الكامل واستخدام السرعات الفائقة لعزف السلالم صعودًا وهبوطًا مع استخدام البصم والترعيش ومختلف أدوات الحليات والزخارف اللحنية والأوضاع الخاصة بالعزف.

ثالثًا: المدرسة التونسية

١ ـ على السريتى

هو من أقدم عازفى آلة العود فى تونس، حافظ على المدرسة التقليدية فى العزف وأسلوب الأداء الذى تميز بالهدوء والنفس الطويل والتعرض لمقام واحد فى استعراض طويل، وله تسجيلات تبرز أسلوبه فى الارتجال.

٢ ـ صالح المهدى

عازف لآلة الناى ولآلة العود يجيد العزف على كليهما، وله بعض التسجيلات والمؤلفات.



٣ ـ أحمد القلعى

من أشهر رواد العزف المتطور والمنفرد لآلة العود فى تونس، تميز بالسرعة والتقنية العالية والسيطرة على الأداء المُحكم، وقدم حفلات متعددة، كما شارك فى المحافل الدولية، وله أعمال ومؤلفات حديثة ومتطورة فى أساليب التعبير والارتجال.

وفى ختام هذه الدراسة حول موضوع تأثر الارتجال بالتراث الموسيقى والمحلى يمكن أن نستخلص أن القدرات الأساسية على الإبداع تتمثل فى النشاط الحركى والعقلى للمبدع، سواء أكان ذلك بالموهبة أم بالقدرات التى تتوافر بالمران والتربية، أم نتيجة لبعض العوامل الفطرية غير المكتسبة، وأن مختلف القدرات الإبداعية تتمثل فى قابلية الشخص لاكتساب المهارات والقدرات التى يمكن أن يحصل عليها خلال فترة

من التدريب الرسمى أو غير الرسمى، والذى يتراكم نتيجة لخبرات الحياة ونتيجة للمران المستمر، وأن الاستحسان الذى يمكن أن يحظى به العازف أو المغنى المنفرد يعطيه الثقة بالنفس التى تؤهله ليكون عازفًا أو مغنيًا مجتهدًا ومتميزًا، بل مقتدرًا ومؤثرًا فى جيله أو فى من يأتى بعده، الأمر الذى يُسهم مستقبلاً فى نقل الفكر الموسيقى العربى إلى آفاق متقدمة ومستقبل مُزهر ومشرف لموسيقانا العربية فهى تعتبر مرآة حضارتنا، ووثيقة شخصيتنا العربية المتميزة ومستقبلها المشرق ومكانتها العلمية المتقدمة فى مجتمعاتنا العربية وفى المجتمع الدولى بأكمله، وخاصة بين بلدان العالم المتحضر. ويجب ألا ننسى ذلك ونحن نُقدّر ونحترم جميع وسائل الاتصال التكنولوجى المعاصر والإمكانات المتطورة فى تقدم وسائل تحصيل العلم والإفادة من الكمبيوتر وإمكان الحصول على المعلومات فى لحظات ودقائق معدودة فى أى من الموضوعات العلمية أو الثقافية أو الموسيقية بكافة أنواعها، أو حتى الاستماع إلى أنواع متعددة من مؤلفات الموسيقى الكلاسيكية أو القومية أو الشعبية أو أى نوع كان قديمًا أو حديثًا أو معاصرًا، وهذا ما يتيح لنا فرص التعرف والدراسة والتقدم والتفوق خاصة ونحن فى قرب نهاية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين وأمامنا الكثير لنفكر فيه ولنتعلمه.

المراجع:

١ ـ أحمد بيومى: **القاموس الموسيقى**، الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٢ ـ تيمور أحمد يوسف: **آلة العود والعازف**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦.

٣ ـ سمحة الخولى: الارتجال وتقاليده فى الموسيقى العربية، مجلة **عالم الفكر**، المجلد السادس، وزارة الإعلام الكويتية، العدد الأول، ١٩٧٥.

٤ ـ صفوت كمال: **الغناء الشعبى، مواويل وقصص غنائية شعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٥ ـ ماجدة عبد السميع: **دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربى بمصر خلال القرن العشرين**، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٨٥.

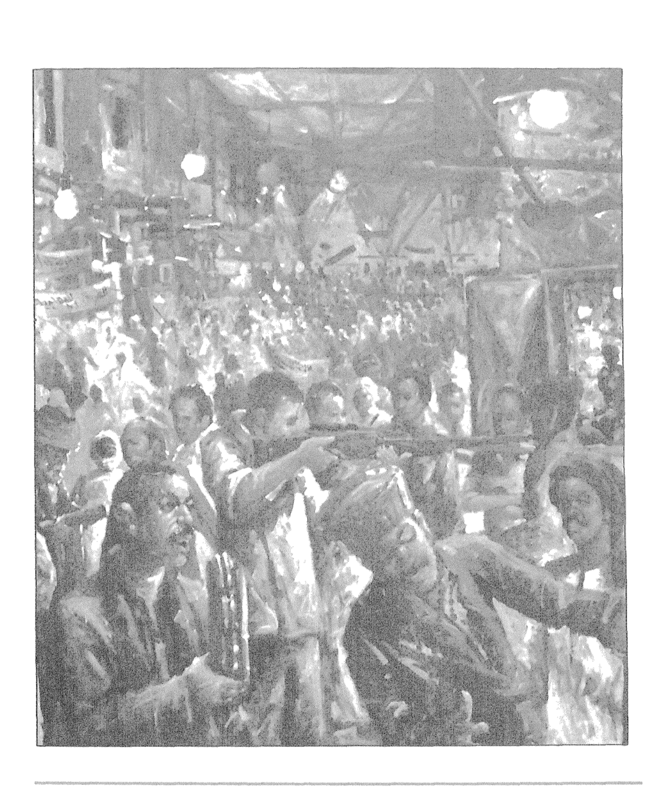
٦ ـ ممدوح الجبالى: **دراسة مقارنة لأسلوب الارتجال على آلة العود عند كل من القصبجى والسنباطى**، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية القاهرة، ٢٠٠٣.

٧ ـ طارق يوسف إبراهيم: **الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض المؤدين**، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للموسيقى العربية، القاهرة، ١٩٩٥.

٨ ـ يوسف السيسى: **دعوة إلى الموسيقى**، سلسلة كتب ثقافية تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ١٩٨١.

٩ ـ Michael hurd: **The oxford junior companion to music**, second edition. New York, 1979.





ملامح التغير فى بعض آلات الموسيقى الشعبية المصرية

محمد شبانة

مدرس بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون.

لا تكتسب آلات الموسيقى الشعبية المصرية أهميتها من الموسيقى التى تصدر عنها وحسب، ولكن تتعاظم هذه الأهمية حين تمثل هذه الآلات جانبًا مهمًا من جوانب الحرف التقليدية المصرية أيضًا، وإذا كانت صناعة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية لم تشكل مجالاً خصبًا أو سوقًا رائجًا حتى الآن، ذلك أن العازف ظل هو الصانع غالبًا، وهو - ربما - ما حال دون تطور هذه الآلات بشكل مضطرد، وحال دون وجود سوق تنافسى يتيح لها نصيبًا من التحسين والتطوير.

وعلى حين نجد تراجعًا أو انتكاسًا فى صناعة آلات الموسيقى الشعبية المصرية، نلاحظ أن كثيرًا من الأمم والثقافات أولت آلاتها الموسيقية الشعبية اهتمامًا كبيرًا، سواء فى جانب الصناعة أو فى جانب الرواج الفنى والحضور ضمن الفعاليات الفنية لهذه الدول، وهو ما نلمسه فى آلات الموسيقى الشعبية التركية والصينية، وثقافات أخرى كثيرة.



وتستلزم صناعة هذه الآلات وجود عناصر عدة أهمها الحرفيون والصناع المهرة الذين يتمتعون بخبرات مهنية، ودراية بالقياسات الدقيقة اللازمة لإنتاج الآلة الموسيقية، وتمتد تلك العناصر لتشمل المواد التى تصنع منها تلك الآلات، سواء كانت مواد بيئية أو مستوردة، طبيعية أو صناعية، وتتنوع الخامات بين الفخار والخشب والجلود والمعادن بأنواعها، والبوص أو الغاب، حيث يفرض تعدد فصائل هذه الآلات تنوعًا فى الخامات المكونة لها، إضافة لآلية التصنيع وما تتضمنه من إعداد وتجهيز لهذه الخامات، ومراحل الصناعة، وما تحتاجه من أدوات ومعدات تتنوع بين ما هو يدوى وما هو تكنولوجى، كذلك ما يحرص عليه صناع وعازفو

هذه الآلات من إضافات زخرفية تعطى أبعادًا جمالية تشكيلية لهذه الآلات، بل وتؤشر لأبعاد اعتقادية شعبية على قدر كبير من الأهمية.

ويمكن لنا أن نلاحظ أن هناك ثراءً فى الآلات الإيقاعية وآلات النفخ، وأن ثمة نقصًا فى الآلات الوترية، حيث نجد حضورًا لآلات السمسمية والطنبورة والربابة، فى حين انحسرت الربابة القدح، بل اندثرت آلة الجمبره التى كانت موجودة فى واحة سيوة.

آلات الموسيقى الشعبية وتأكيد الهوية الثقافية

إن حضور وانتشار هذه الآلات يؤكد على الهوية الثقافية لهذه الأمة، ويتجلى ذلك فى تميز الطابع الصوتى الناتج عن هذه الآلات مقارنة بآلات تمثل ثقافات أخرى، كما أن استخدام المواد والخامات البيئية فى إنتاج هذه الآلات يؤكد أصالة هذا المنتج وارتباطه بالبيئة الثقافية الناتج عنها، كما يؤكد على العمق التاريخى لهذه الآلات وهو ما تكشف عنها الشواهد التاريخية والأثرية، إضافة إلى تفاعل وحضور هذه الآلات فى جل الممارسات الشعبية التقليدية المصرية بما يؤكد أهميتها وضرورة الحفاظ عليها واستمرارها.

وإذا كنا نعيش مرحلة مهمة من مراحل التطور البشرى التى تلعب التكنولوجيا فيها دورًا بارزًا فى تقدم ورقى المجتمعات الإنسانية، فلاتزال لدينا إشكالية كبيرة فى صناعة الآلات الموسيقية الشعبية، ذلك أنها مازالت حالات فردية، و لم تصبح ذات طابع مؤسساتى له معايير وقوانين ثابتة تعين على رقى صناعة هذه الآلات، وهو ما حال دون حضور هذه الآلات ضمن الفرق الموسيقية، وأتاح المجال لآلات أخرى تقليدية - بل غربية - أن تزيح الآلة الشعبية وتحتل مكانها، فرغم حضور آلات الموسيقى الشعبية المصرية ضمن التكوينات الآلية التى تصاحب المناشط الموسيقية الشعبية كافة - بل غير الشعبية أحيانًا - إلا أنه من الأهمية بمكان ملاحظة دخول كثير من الآلات التقليدية غير الشعبية مثل العود والقانون إلى الفرق المصاحبة لأنشطة موسيقية شعبية، بل دخول آلات موسيقية غربية مثل الفيولين (الكمان) والأكورديون، بل آلة الأورج الكهربائى ضمن الفرق المصاحبة للأداء الشعبى، بل للإنشاد الدينى الصوفى.

معايير ومحاذير



ومما لاشك فيه أن عدم وجود أنظمة تحدو صناعة الآلة الموسيقية لدينا قد ألقى بظلال سلبية على تطور الموسيقى المصرية ذاتها، فقد كان لتطور صناعة الآلات الموسيقية فى أوروبا نتيجة للثورة الصناعية الأثر الكبير فى تطور حركتها الموسيقية. وإذا كنا نطمح إلى رقى آلاتنا الموسيقية الشعبية وتطويرها، فإن هذا التطوير يجب أن يعتمد على معرفة كيف تطور الفكر الانسانى بالآلة الموسيقية وألوانها النغمية (الصوتية)، بحيث يستطيع الملحن أو المؤلف الموسيقى أن يعبر عما يريد من خلال إبداعاته الموسيقية، ولن يتأتى هذا التطوير إلا من خلال حوارات و نقاشات و تجارب بين المؤلف الموسيقى أو الملحن وبين الصانع والعازف، وهو ما يستلزم بالضرورة وجود أساليب للكتابة الموسيقية والعزف على هذه الآلات، تراعى خصوصية الموسيقى الشعبية المصرية، وتعمل على إبراز هويتها الثقافية الموسيقية، وهو ما يدعونا إلى الدعوة إلى وجود مؤسسة بحثية ترعى صناعة آلات الموسيقى

الشعبية وفق رؤية علمية تعتمد قواعد علم الصوت، بما يضمن جودة الصوت الموسيقى الناتج عن هذه الآلات مع الحفاظ على الطابع الصوتى الثقافى لهذه الآلات بصفتها معبرة عن هوية ثقافية لها جذورها التاريخية.

مشكلة آلات الموسيقى الشعبية

إن من الأهمية بمكان الالتفات إلى التغيرات التى طرأت على شكل الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، وما ينتج عنه من تغير فى الموسيقى الناتجة عنها، وكذلك فى تقاليد الأداء المرتبط بهذه الموسيقى، ومما لا شك فيه أن ثمة مشكلات تواجه آلات الموسيقى الشعبية تجعلها مهددة بالانزواء والضياع ، بل إن منها آلات باتت فى ذمة التاريخ أو تكاد (المقرونة ـ الأرغول ـ الجمبره)، ولعله من الضرورى محاولة معرفة الأسباب التى دفعت إلى استحداث هذه التغيرات، وهل هى دوافع فنية أم اقتصادية أم اجتماعية؟، ويمكن أن نحدد هذه المشكلات فى اتجاهين على النحو التالى:

أولاً: من حيث الشكل (الهيئة)

على الرغم من ضرورة أن تكون صناعة الآلة الموسيقية تعتمد على الدقة والتناسق فى الشكل، والتوازن بين أجزائها، واستخدام خامات جيدة، بما يخدم الهدف الأساسى من وجودها وهى القدرة على استخراج الصوت الموسيقى بما يخدم الأداء الموسيقى فى مجمله، إلا أنه لوحظ تفاوت هذه الآلات من الوجهة الشكلية، ويرجع ذلك إلى عدم وجود نمط واحد متكرر متفق عليه، بل أنه من الصعب أن نورد وصفًا لهذه الآلات بشكل عام، بل يظل هذا الوصف مرتبطًا بآلة واحدة محددة هى التى نحن بصدد وصفها، ويظل الشكل الخارجى للآلة رهن حرص صانعها وعازفها على جودة التشطيب النهائى للآلة، وهو ما يترك وفق المزاج الشخصى لمقتنى الآلة، وقد ترتب على ذلك الأمر مشكلة تمثلت فى عدم تجانس الطابع الصوتى الناتج عن هذه الآلات حال أدائها بشكل جماعى، ناهيك عن عدم توافر الوحدة الجمالية فى شكل هذه الآلات.

ثانيًا: من ناحية الإمكانيات الصوتية

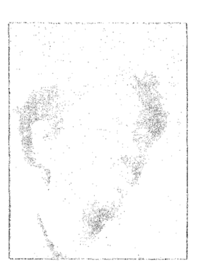


وتتمثل هذه المشكلة فى أمرين، الأول: ضعف الصوت الصادر عن بعض الآلات.

أما الأمر الثانى، فيتمثل فى قلة المساحة الصوتية لها، وهو ما يتضح فى الآلات الوترية (السمسمية، الربابة) .

ويمثل ضعف الصوت الناتج عن الآلة مشكلة تدفع كلاً من العازف والصانع إلى تفعيل حلول فردية أو متسرعة، وهو ما قد يضر بالسمات المميزة لهذه الآلات سواء فى طابعها الصوتى أو فى الجانب الوظيفى الذى تضطلع به هذه الآلات فى منظومة الأداء الموسيقى، وهو ما يطرح أسئلة نراها مشروعة، منها:

لماذا لا تتم صناعة الآلات بشكل نمطى دقيق، بحيث تكون الآلات متطابقة فى طبيعة الضوت الناتج عنها ؟



وبذا لا يحدث ذلك التباين فى طبيعة الصوت الناتج عن العزف على هذه الآلات، وهو ما قد يساعد على تضاعف القوى الصوتية الناتجة عن زيادة أعداد الآلات الشعبية الموجودة ضمن التكوينات الآلية (الفرق الموسيقية)، بل يضمن لها بالأساس حضورًا ضمن هذه الفرق.

محاولات الحل.. ملاحظات واقعية

مثلت المشكلات السالف ذكرها واقعًا ملحًا، دفع مستخدمى تلك الآلات إلى محاولة تجريب حلول من شأنها تفادى ما وجدوه من مشكلات تؤثر سلبًا على طلاقة التعبير والأداء الموسيقى.

وسوف نورد بعض الملاحظات حول هذا التغير الذى دخل إلى آلات الموسيقى الشعبية المصرية، ويتضح بجلاء فى آلتين محددتين هما السمسمية التى تغير شكلها وعدد أوتارها، وكذلك آلة الربابة التى عُمد إلى تكبير صندوقها المصوت بشكل لافت، أو إضافة اللواقط (الكبسولات) الصوتية الموصلة بمكبرات الصوت، فى محاولة لتلافى ضعفها الصوتى.

أما بالنسبة للمشكلة الأخرى، والتى تمثلت فى قلة المساحة الصوتية، فقد حدا هذا ببعض العازفين إلى إضافة جهاز تغيير الطبقة الصوتية (Octaver) إلى بعض الآلات (الكولة ـ الربابة)، أو زيادة عدد أوتار الآلة (السمسمية، الربابة).

أولاً: آلة السمسمية

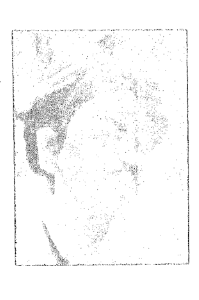
آلة وترية شعبية مصرية، تشبه فى تركيبها آلة الطنبورة التى ظهرت مع العمال النوبيين الذين عملوا فى حفر قناة السويس، وموطنها الأصلى أسوان والنوبة، وانتشرت فى منطقة القناة وسيناء، وقد اختفى منها أسلوب الضبط الخماسى نظرًا لاختلاف الخصائص الموسيقية لتلك المنطقة الجديدة، والتى تقوم على السلالم الكبيرة والصغيرة والمقامات العربية مما دعا إلى تعديل طريقة النبر عليها[1].



صورة رقم (١) " آلة السمسمية "

(١) سمير يحيى الجمال: **"تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها"**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٥٠، ١٩٩٩.

تركيب الآلة



تتكون الآلة من ثلاث قوائم خشبية على شكل المثلث، طول القائم الخشبى الواحد حوالى ٦٠ سم، ويسمى القائم الذى تشد عليه الأوتار بالعارضة أو الفرمان أو الحمالة، وهو مصنوع على شكل أسطوانى وبه ثقوب عدة اختلف عددها تبعًا لمراحل زمنية تتابعت على الآلة، وتدرجت أعداد هذه الثقوب من خمسة إلى ستة إلى ثمانية ثم إلى عشرة حتى وصل عدد الثقوب إلى اثنى عشر ثقبًا، ويثبت داخل هذه الثقوب المفاتيح أو ما يطلق عليه الملاوى أو الكالون، حيث تشد عليها الأوتار، ويخرج من طرفى العارضة الذراعان، أو ما يعرف كذلك بـ " المدادان "، والذى يكون أحدهما غالبًا أقصر قليلاً من الآخر، ليثبتا على الصندوق المصوت " الطبق " وهو عبارة عن صندوق خشبى أو صحن من الصاج، ويشد عليه جلد رقيق، تعمل فيه فتحتان تساعدان على زيادة الرنين، ويتنوع هذا الجلد بين جلود الجمل والبقر والجاموس، وتفضل جلود أرجل الجمل حيث تنظف وهى طازجة ويقص منها لتستخدم كسيور للربط.

ويرتكز فوق الصندوق المصوت " كرسى " أو " فرسه "، وهى عبارة عن قطعة مستطيلة من الخشب تستخدم لرفع الأوتار، وتجهز أوتار السمسمية من سلك معدنى رفيع " سلك تليفون "، ويستخدم الآن سلك فرامل الدراجة نظرًا لمتانته بالقياس لسلك التليفون، تلتقى جميعها أسفل الصندوق المصوت، وتمر الأوتار متباعدة عن بعضها البعض بنسب متساوية، حيث تمر فوق الكرسى، وتنتهى إلى المفاتيح، وأوتار السمسمية متماثلة فى النوع والطول والسمك ويختلف الصوت الصادر عنها تبعًا لحجم الآلة من حيث طول ونوع الأوتار وحجم المصوت وكذلك تبعًا لعملية الضبط أو التسوية التى يجريها العازف، والذى يضرب على الأوتار بقطعة من الجلد.

وقد كانت السمسمية فى فترة ما قبل التهجير تتكون غالبًا من خمسة أوتار تعرف لدى العازف بمسميات محددة نوردها كالتالى:

من أسفل إلى أعلى:

١ ـ البومة " غليظ "　　٢ ـ المواصل　　٣ ـ الفاصل

٤ ـ المجاوب ، وهو يشارك فى جميع التنقلات.　　٥ ـ الشرارة (حاد).

ويورد رواة آخرون مسميات تختلف بعض الشىء، وهى كالتالى من أسفل إلى أعلى أيضًا:

١ ـ البومة (غليظ)　٢ ـ المتحرك　٣ ـ المتكلم　٤ ـ المجاوب　٥ ـ الشرارة

وكذلك وردت أسماء أخرى كالتالى:

من أسفل إلى أعلى:

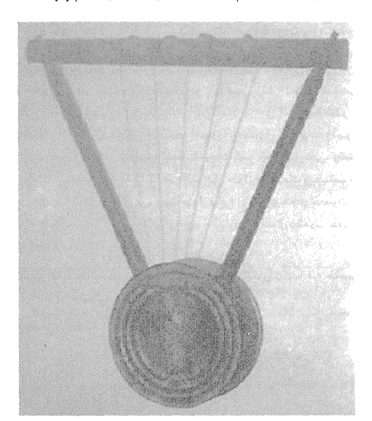
١ ـ الدبانة　٢ ـ البوق　٣ ـ المجاور　٤ ـ الرداد　٥ ـ الشرارة .

وقد لحق الآلة تطور أدى إلى زيادة عدد أوتارها زيادة وصلت إلى اثنى عشر وترًا، وهو ما جعل الآلة تخرج عن سياق نسيجها الموسيقى القديم، بل سياقها الوظيفى، وبالتالى بات من الصعب إطلاق التسميات السالف ذكرها على

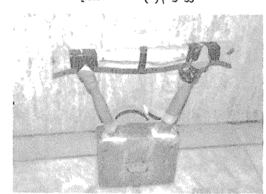


أوتارها، ويبرر الرواة ما لحق بالآلة من تغير أدى إلى زيادة عدد أوتارها وكذلك تزويدها بكبسولة كمكبر للصوت، إلى أن هذا من شأنه استكمال أنغام السلم الموسيقى العربى حتى تستطيع الآلة مواكبة الأداء الموسيقى الراهن، ومصاحبة المغنين فى ما يؤدونه من ألحان تقوم على مقامات الموسيقى العربية، كما هو المثال فى أغانى الضمه.

ولعل الصور الآتية تشير إلى بعض ملامح التغير التى انتابت آلة السمسمية، فهذه آلة صندوقها المصوت عبارة عن علبة من الصفيح، وهو ما يؤكد اعتماد الصانع (العازف) على ما يتوافر لديه من خامات بيئية، صورة رقم (٢).
كما أن إلحاق الآلة بمكبر للصوت ساعد فى التغلب على مشكلة ضعف صوت الآلة، وهو ما يتضح فى النموذج التالى حيث عمد عازف آلة السمسمية من الواحات البحرية إلى استخدام الكبسولة الكهربائية، صورة رقم (٣).



صورة رقم (٢) " آلة السمسمية "



صورة رقم (٢) " آلة السمسمية "

ولعل دخول الآلة فى مجال الاحتراف أدى بعازفيها إلى تطويرها بما يخدم الأداء الموسيقى، وهو ما يتضح فى الصور التى سترد تباعًا.



صورة رقم (٤) " آلة السمسمية "

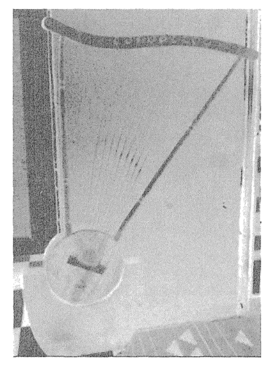
الاحتكاك الثقافى الخارجى وأثره فى التغير

وقد كان لاحتكاك الفنان الشعبى - إثر انتقاله إلى أوروبا لعرض موسيقاه الشعبية - بالغ الأثر فى محاولته محاكاة مسيرة التطور فى أوروبا، وهى تحولات ربما كان مبعثها ليس الفنان الشعبى نفسه، بل بعض المثقفين أو أدعياء الثقافة، الذين لم يفطنوا إلى أن ثمة سياقًا أو نسقًا ثقافيًا أدى إلى هذه التحولات التى لحقت بالثقافة الأوروبية والتى شكلت الموسيقى وآلاتها جزءًا منها.

وقد تمثلت هذه المحاكاة فى ما اضطلعت به بعض الفرق من تصنيع نماذج تحاكى آلات عائلة الفيولينة (الفيولينة والفيولا والتشيلة والكنترباص)، لتصنع على غرارها أحجامًا أربعًا لآلة السمسمية، بل وتعدى ذلك التوجه الشكلى إلى محاكاة أنماط ارتبطت بالحياة الموسيقية الغربية فى ما يعرف بموسيقى الحجرة، أو الرباعى الوترى (الكورتيت).

وربما كان من المهم أن نشير إلى أهمية هذه الفكرة من الوجهة الفنية، لكن تكمن المشكلة فى أمرين، الأول يرتبط بالفكر والثقافة الموسيقية لأصحاب هذا التوجه، حيث غاب عن بال من تصدى لتنفيذ هذا التطوير ارتباط هذه الأفكار بسياق ثقافى أوروبى يختلف إجمالاً عن واقعنا الثقافى الموسيقى، ناهيك عن التاريخ، فالثقافة المصرية سواء فى جانب الإنتاج أو الاستقبال هى ثقافة الغناء

وليست المعزوفات، وهو ما يجعل من هذه الآلات الجديدة مجرد كم صوتى يدور فى فلك المنوفونية دون إفادة من ألوان هذه الآلات الصوتية، ودون أن نجنى إبداعًا موسيقيًا جديدًا، فالتطوير شكلانى لا يرقى إلى عمق الفكر والممارسة فى السياق الثقافى الغربى، على أنه من الإنصاف أن نؤكد مشروعية التوجه، لأنه يكشف بوضوح عن خلل ووهن مرتبط بآلاتنا الموسيقية الشعبية، ورغبة فى تدارك هذا الوهن ومعالجة ذلك الخلل، وتظل التجارب رهنًا بحكم التجربة ونجاحها وتبنيها من قبل الفنان الشعبى والمتلقى الشعبى، فكلاهما يعطى للمنتج صفة الشعبية،إذا كان معبرًا عن الثقافة التى يتفاعل معها.



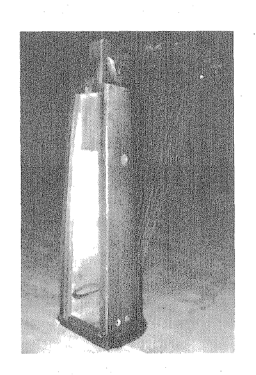
صورة رقم (٥) السمسمية ذات الحجم الكبير الذى يحاكى الكنترباص



غير أن التطوير لم يقف عند حد صناعة أحجام تحاكى عائلة الفيولين، بل تعداه لصناعة شكل جديد من آلة السمسمية أطلقوا عليه اسم الجندوه، وقد صنع العازفون منه أحجامًا ثلاثة، محاكاة للفكرة السابقة.

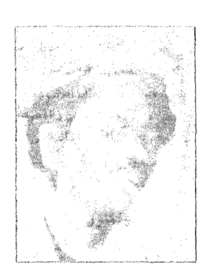


صورة رقم (٦) السمسمية ذات الحجم الكبير الذى يحاكى الكنترباص



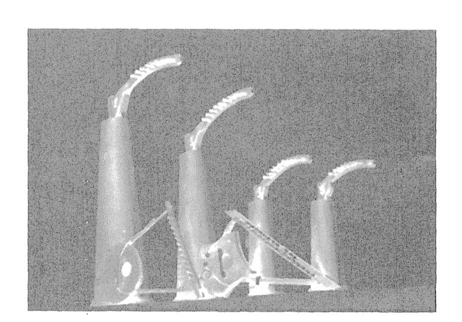
صورة رقم (٧) (الجندوه) شكل جديد لآلة السمسمية " بور سعيد "







صورة رقم (٨) الأحجام الثلاثة لآلة (الجندوه)



صورة رقم (٩) (الجندوه) و السمسمية بشكلين مختلفين.

ولم يتوقف الفنان الشعبى عن إيجاد حلول جديدة لكى يضفى على آلته الموسيقية قيمًا جمالية، سواء فى الشكل أو فى الجودة الصوتية، فإضافة إلى استحداث أحجام وأشكال جديدة، نجده يطور الشكل القديم أو التقليدى، ربما لكى يخلع على آلته شكلاً حداثيًا يواكب بها الآلات الغربية التى لم تعد بعيدة عن مخيلته بل عينيه ويديه أيضًا، وهو يتضح فى الصورة السابقة والتى نرى بها شكلاً لآلة السمسمية يحاكى آلة الجيتار الكهربائى، صورة رقم (٩).

ثانيًا: آلة الربابة

آلة وترية تنتشر فى كثير من بلدان العالم شرقًا وغربًا، وهى تنتشر انتشارًا واسعًا فى الصعيد والدلتا (الربابة الجوزة)، وثمة شكل آخر من الربابة فى بادية

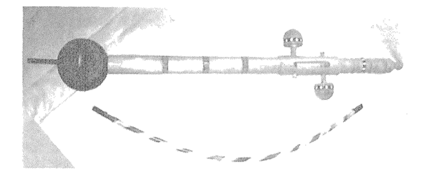
سيناء (الربابة القدح)، وإن كان هذا الشكل يعانى انحسارًا، غير أنه لايزال موجودًا، وإن كان أكثر انتشارًا فى بادية المشرق العربى.



صورة رقم (١٠) الربابة القدح، بير العبد، شمال سيناء.

وثمة نوعان من الرباب: الأول رباب الشاعر وهو ذو وتر واحد ، والثانى رباب المغنى وهو ذو وترين.

والربابة آلة مصاحبة للغناء أو لرواية السير الشعبية، وخاصة السيرة الهلالية، ولكنها تعزف أيضًا ضمن تكوينات آلية تضم آلات أخرى مثل الطبل البلدى والمزمار، حيث يقوم عازفها بدور العازف المنفرد " الصوليست ".



الربابة صورة رقم (١١)

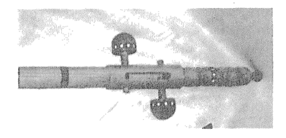
تركيب الآلة

تختلف آلة الربابة فى أحجامها وصندوقها المصوت، غير أن هيئتها واحدة، وتتكون من الأجزاء التالية:

١ ـ الساعد

عمود أسطوانى من خشب الزان طوله ٦٥ سم، خرطت مقدمته على شكل مئذنة، يسمونها (ناصية) طولها ١٨ سم، وترتكز على قاعدة أسطوانية طولها ١٢ سم، وقطرها ٤,٥ بها تجويف يسمى الخزنة عمقها ٢ سم وعرضها ١,٥سم وطولها حوالى ٦ سم ويخترق الخزنة من الجانبين عصفوراً (مفتاح) أو اثنين، وتمتد أسطوانة الخزنة بعمود أسطوانى قطره ٣,٥سم وطوله ٣٧ سم، وينتهى بسفود (سيخ) من الحديد طوله ٢٠ سم، وقطره ٠,٨ سم، تقريبًا.

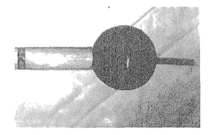




الساعد صورة رقم (١٢)

٢ ـ الجوزة (الصندوق المصوت)

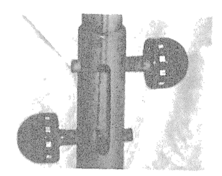
ثمرة جوز الهند مفرغة تمامًا فتحت من الجهة العلوية على شكل دائرة قطرها ٨ سم تقريبًا، شد على هذه الفتحة رق من جلد الماعز، أو جلد السمك، ومن الجهة السفلى للجوزة فتحت عدة ثقوب لإخراج الصوت، وتثبت الجوزة فى نهاية الساعد بواسطة السفود.



الجوزة صورة رقم (١٣)

٣ ـ العصفورة (المفتاح)

عمود أسطوانى من الخشب طوله ٨ سم وقطره ١,٥ سم مثقوبًا من وسطه حتى يربط به الوتر، يتدرج فى الاتساع بشكل مخروطى لينتهى بمقبض بيضاوى أو أسطوانى الشكل، ويخترق العصفور جدارى الخزنة عموديًا مارًا داخلها، وبالطريقة نفسها تركب عصفورتان من الناحية الأخرى.



العصفورة صورة رقم (١٤)

٤ ـ السبيب (الوتر)

خيوط رفيعة من شعر الخيل أو وتر من سلك الصلب الرفيع، يربط فى حلقة معدنية قطرها ٢ سم تقريبًا تدخل فى السفود من ناحية الصندوق المصوت لتلتصق بجار الجوزة، ويمتد الوتر فوق السطح الجلدى للجوزة مرتكزًا على قطعة من الخشب تعرف بالكعب، كى لا تلتصق بالجلد، ويمتد الوتر ليدخل عن طريق الخزنة فى ثقب ضيق يتوسط عمود العصفورة، وبلف العصفورين يشد الوتر وقد يركب وتران، يسمى أحدهما " قوال " أو " ريس "، وهو الوتر الرئيس فى الربابة ويكون على يسار العازف، فى حين يركب الثانى ويسمى " رداد " فى جهة يمين العازف.

٥ ـ الحزام

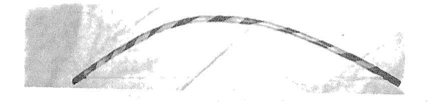
حزام من الخيط يلف حول محيط الساعد أسفل الخزنة ليحدد بداية مطلق الوتر من أعلى، كما أنه من الممكن ضبط الأوتار من خلال تحريكه.

٦ ـ الفرسة...الكعب... الحصان

قطعة مستطيلة من الخشب طولها ١,٥ سم وعرضها ٠,٨ سم، وارتفاعها ٠,٨ سم ترتكز على سطح الرقمة الجلدية للصندوق المصوت لتشد فوقها الأوتار.

٧ ـ القوس

عصا من الخيزران طولها حوالى ٥٤ سم وقطرها ١,٥ سم تقريبًا، تقوس تقويسًا خفيفًا، ويربط طرفاها بخيوط من شعر الخيل أطوالها ٤٠ سم تقريبًا، ويزداد تقوس الخيزرانة عندما يشد العازف الشعر أثناء الأداء، ويخشن الشعر بدلكه بالرجينة " الألفونية "، وذلك لزيادة قوة احتكاكه بالوتر.



القوس صورة رقم (١٥)

طريقة العزف

الربابة من الآلات التى يعفق وترها بأصابع، ويتم ذلك باستخدام العازف أصابع اليد اليسرى (السبابة والوسطى) على امتداد وتر الرداد، إذا كان البعد الصوتى بين مطلق الوترين مسافة رابعة تامة.

وبالنسبة لوتر القوال يستخدم (السبابة والوسطى والخنصر) وقد يستخدم البنصر أحيانًا، بينما يلف الإبهام حول محيط ساعد الربابة.

وتعزف الربابة فى وضع رأسى ولها طريقتان الأولى إذا كان العازف واقفًا فيرتكز نهاية السفود على خصر العازف الأيسر، وقد تعلق الربابة بحزام إلى كتفه، أما إذا كان جالسًا، فيسند السفود على فخذ العازف الأيسر.

ويمسك العازف القوس بأصابع يده اليمنى فى الجزء الأخير للخيزرانة، واضعًا إياه بين الإبهام والسبابة، بحيث تكون راحة اليد فى اتجاه امتداد الفرس، ويشد العازف شعر القوس بالضغط عليه بالوسطى والخنصر فى اتجاه ساعد اليد.

التغيرات التى دخلت على آلة الربابة

كان لاحتكاك الفنان الشعبى (العازف) بالأوساط الفنية القاهرية، سواء كانت هذه الأوساط موسيقية أو مسرحية، أبلغ الأثر فى حرصه على التجويد فى أدائه الفنى كعازف ضمن الفرق الموسيقية فى الحفلات أو التسجيلات لأعمال أو مؤلفات موسيقية أو درامية تحاكى أو تعبر عن أجواء شعبية، أو مصاحبة بعض الأعمال المسرحية التى تعتمد موضوعات شعبية وهو ما قد يتطلب منه محاولات إدخال التحسين والتطوير على آلته الموسيقية.

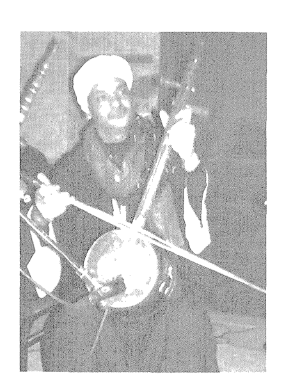
وقد عمد الفنان الشعبى إلى معالجة مشكلات ضعف الصوت، وقلة المساحة الصوتية، وذلك بإيجاد حلول لهذه المشكلات، فقد أدخل على الربابة بعض التغير والذى تمثل فى تضخيم صندوقها المصوت، أو إلحاقها بكبسولة صوتية (ميكرفون) تزيد قوة الصوت الناتج عنها، وقد يكون ضعف صوت الآلة دافعًا إلى إحداث هذا التغير، وهو ما يتضح من هذين النموذجين، النموذج الأول حيث عمد العازف إلى استحداث صندوق مصوت أكبر من الجوزة المعتادة، وهو ما نشاهده فى الصورة رقم (١٦)، غير أنه - نظرًا لعدم حدوث النتيجة المرجوة - عمد مرة أخرى إلى استحداث صندوق مصوت أكبر، الصورة رقم (١٧).



غير أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن مهارة بعض العازفين المبدعين تستطيع تجاوز المشكلات التى تواجه هذه الآلات، وذلك بتفعيل حلول سواء فى جانب تطوير صناعة الآلة، أو تنمية مهارات العازف الفنية، وهو ما نميزه فى بعض عازفى آلات الموسيقى الشعبية.

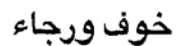


حجمان مختلفان للصندوق المصوت صورة رقم (١٦)



حجم أكبر للصندوق المصوت صورة رقم (١٧)





خوف ورجاء

إن المتغيرات التى تحيط بالثقافة الشعبية المصرية فى مجملها، تدعونا إلى الدعوة وبشدة إلى الحرص على هذه الثقافة والحفاظ عليها وتنميتها، ولعل التغيرات الحادة التى تعترى واقعنا الثقافى والاجتماعى، وما تفرضه التطورات التكنولوجية تشير إلى أننا نحتاج وبشكل ملح ومتسارع إلى تطوير المناهج والأفكار التى من شأنها تطوير وتحديث آلاتنا الموسيقية الشعبية، دون إهدار لطابعها

الصوتى المميز، والمعبر عن هويتنا الموسيقية، بل إلى تعريف الأجيال الجديدة بهذه الآلات، وتؤكد مشروعية الدعوة إلى استحداث مناهج موسيقية لتعليمها فى مراحل التعليم الأساسى استفادة من زهد سعرها وبساطة تكوينها.

كما يمكن الافادة فى الجوانب الاقتصادية والسياحية بطرح نماذج مصغرة تصلح للاقتناء فى إطار ما يحرص السائحون والزائرون على اقتنائه من أشكال فنية مادية ذات صبغة فولكلورية، وهو ما يدعونا إلى تكرار المطالبة بوجود قسم متخصص لدراسة الموسيقى الشعبية المصرية بشكل متعمق تشكل دراسة آلات الموسيقى الشعبية المصرية جانبًا أساسيًا فيه، بحيث تضم ورشًا لصناعة هذه الآلات وصيانتها، إضافة لمعامل صوتية تكون منوطة بوضع الدراسات العلمية لاختيار أفضل السبل لتطوير وتحسين هذه الآلات شكلاً وموضوعًا بما يضمن لها البقاء والمشاركة الفعالة فى الحياة الموسيقية المصرية.

المصادر والمراجع

- أولاً: المصادر: الرواة

- سلامة متولى (عازف ربابة)، فرقة النيل للآلات الشعبية.
- شاكر إسماعيل (عازف ربابة)، فرقة النيل للآلات الشعبية.
- شوقى عبد الفتاح الريدى (عازف سمسمية، فرقة الطنبورة، بور سعيد).
- محمد شهيب وشهرته ميمى، (عازف سمسمية، فرقة الطنبورة، بور سعيد).
- محمد الشناوى، (عازف سمسمية ومغنى، بور سعيد).
- محمد صالح محمد، (عازف سمسمية، الباويطى، الواحات البحرية).
- زكريا إبراهيم، قائد فرقة الطنبورة البورسعيدية، ومدير مركز المصطبة للموسيقى الشعبية، القاهرة.

- ثانيًا: المراجع: انظر

- سمير يحيى الجمال: " تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها "، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٥٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٩.
- محمد شبانة: " أغانى الضمة فى بور سعيد "، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٦.
- محمد عمران: " آلات الموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها "، المركز المصرى للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٧.



الشعر الشعبى وفن الواو

عبد الستار سليم

شاعر وباحث فى المأثورات الشعبية.

الشعر الشعبى هو كل شعر خالفت لغته اللغة الفصحى فى الإعراب أو الصرف أو المعجم[1]. والشعر الشعبى مرتبط بلهجة من اللهجات العامية، فالاختلاف فى الإعراب يكون فى إسقاط حركاته، والاختلاف فى الصرف هو الخروج عن الأوزان الصرفية، والخروج عن المعجم هو استخدام كلمات دارجة أو ليست فصيحة. فحينما نقول بيت الشعر الآتى:

قلبى عليلْ ماله دوا/ من حب ريم الموْصلى

حيث «عليل» الساكنة أخرجت لغة البيت عن الفصحى، وإذا قلنا «إيش بيكم يارجال؟» فكلمة «يارجال» ساكنة الراء وردت على غير القياس «فِعال».

أما الخروج الخاص بالمعجم فكلمة «إيش» المبدوء بها الكلام ليست كلمة من معجم الفصحى. وللغة الفصحى إيقاع يكمن فى عدم الابتداء بالساكن، وعدم التقاء الساكنين ـ إلا فى حالات خاصة ـ وإنهاء الخطاب بساكن. وللشعر إيقاع خاص يضاف إلى القاعدة السابقة مثل: منع تجاور الساكنين إلا فى نهاية البيت كله، ومنع تجاور أكثر من أربع حركات، ومنع تجاور أكثر من ثلاثة مقاطع طويلة[2] إلا فى «المتدارك».

وفى العامية، فإن السمة الأساسية التى تتسم بها اللغات العامية مهما كانت درجة الفصاحة فيها هى خلوّها من حركات الإعراب، فمثلاً كلمة «ياصاحبى» بسكون الحاء ـ على وزن مستفعلن ـ أى تتوالى السواكن ـ مما يعطى للعامية إيقاعًا مخالفًا. وهذا يعنى أن الشعر الشعبى يحدث للأوزان الخليلية ماتحدثه العامية بالفصحى.

(١) د. مصطفى حركات (الجزائر) ـ من كتاب «الهادى إلى أوزان الشعر الشعبى».

(٢) المقطع الطويل يتكون من متحرك متبوع بساكن مثل «ما» و«من».



العروض:

هو العلم الذى يدرس أوزان الشعر، وللوزن معنيان:

* وزن البيت، وهو سلسلة السواكن والمتحركات.

* نموذج البيت، فيقال وزن البسيط ووزن الكامل ووزن المتدارك إلى آخره.

أما عناصر الوزن فى الشعر العربى فإنها ترتكز على الأسباب والأوتاد والفواصل فى أجزاء محددة يقال لها التفاعيل وهى عشرة:

* فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن، فاعلن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات، فاعلاتن، مستفع لن.

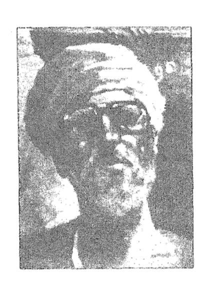
ويعتمد فى عدد حركات الأجزاء المنظومة شعرًا على الحروف المصوتة ظاهرة النطق، دون النظر إلى ماهو مكتوب، فيما يسمى بالكتابة العروضية، والتى يترتب عليها عمليًا زيادة بعض حروف لم تكن مكتوبة إملائيًا، وحذف بعض حروف كانت مكتوبة إملائيًا (والحرف المشدد يفك بحرفين أولهما ساكن) ولايعدّ نظم الكلام شعرًا إلا إذا نظم على أجزائه فى أبيات مقفاة كل منها من مصراعين على الوجه الذى ينص عليه علم العروض. هذه الكتابة معروفة فى الشعر الفصيح، ومبنية على أساس هذا التدوين، أما فى الشعر الشعبى فلها قواعدها الخاصة، فالتقيد بالإيقاع العامى الذى ينتج عن اختلاف الحركة الفصحى يعطى للعامية إيقاعها المغاير لإيقاع الفصحى، ففى العامية نقول «يتْمنى» بدلاً من «يتّمنى» بفتح التاء، إلا إذا اقتضى الوزن عكس ذلك. وبسبب هذا نقول إن للوزن أسبقية، فهو سيد الموقف، بمعنى أنه إذا وقع تردد فى قراءة كلمة بين ما هو فصيح وما هو عامى فالوزن هو الذى يحكم. والتفاعيل بالنسبة للوزن هى مثل الكلمات فى اللغة، فهى التى تجسده، وتعطى بتكرارها أو تعاقبها وزن الشطر والبيت والفقرة. والتفعيلة هى الوحدة التكرارية فى البحور الصافية {الوافر، الهزج، الكامل، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك}،وهى البحور التى تتكرر فيها تفعيلة واحدة، ومايتركب من تفعيلتين مكررتين وهما بحران { الطويل، البسيط}، ومايتركب من تفعيلتين تتكرر إحداهما فى الشطر الواحد - ولو فرضًا - ولاتتكرر الأخرى بأشكال مختلفة، وهى أبحر {الخفيف، المديد، المنسرح، المضارع، السريع، المقتضب، المجتث}.ومهما يكن الأمر فإن التفعيلة لايمكن الاستغناء عنها فى الشعر، ويجب أن نقول إنه لا علاقة بين حدود التفاعيل وبين حدود الكلمات؛ ففى بيت الشعر الذى يقول فيه شوقى:

وكنت إذا سألت القلب يومًا/ تولى الدمع عن قلبى الجوابا.

يكون تقطيعه إلى وحدات هكذا: وكنت إذا (مفاعلتن) سألتلقل (مفاعلتن) بيومن (فعولن) توللدم (مفاعلتن) عنقلبل (مفاعلتن) جوابا (فعولن).

ولابد أن يُعلم أن أهم مقومات الشعر الوزن والموسيقى إذ بدونهما يصبح نثرًا، فطربنا لسماع قصيدة جيدة يعتمد على فكرتها ووزنها.

والوحدات الصوتية التى تتكون منها التفاعيل هى مجموعة السواكن والمتحركات، ولها أسماء خاصة نجمعها فى العبارة (لم أر على ظهر جبلٍ سمكةً) بتنوين اللام والتاء المربوطة، وأسماؤها هى:



* لم (/ ٥) سبب خفيف.

* أر (//) سبب ثقيل.

* على (// ٥) وتد مجموع.

* ظهر (/ ٥ /) وتد مفروق.

* جبلن (/// ٥) فاصلة صغرى.

* سمكتن (//// ٥) فاصلة كبرى.

حيث تشير الشرطة المائلة للحرف المتحرك والحلقة للحرف الساكن.

والبيت الشعرى ينقسم إلى قسمين متساويين من حيث النغم، كل قسم يعرف بالمصراع أو بالشطر، وفى كل شطر تسمى التفعيلة الأخيرة «العروض» للشطر الأول، و«الضرب» للشطر الثانى وباقى التفاعيل تسمى بالحشو، وصدر البيت هو شطره الأول، وعجز البيت هو شطره الثانى، والبيت التام هو ماستوفى كل وحداته الصوتية، والمجزوء ماحذف منه عروضه وضربه، والمشطور ماحذف شطره، والمنهوك ماحذف ثلثاه. وفى الشعر الشعبى أصبح الشطر فى القصيدة هو الوحدة الأساسية، وقد يطلق عليه لفظ «غصن» أو «قفل». ولايظن ظانٌّ أن هذه الهندسة تصنع شعرًا. يقول غطاس عبد الملك خشبة فى كتابه «تطور الشعر فى الغناء العربى»[٣] الشعر هو الكلام ذو المعانى الذى ينظم على أجزاء وعلامات لايجاوزها، هى التفاعيل وأجزاؤها (أى علم العروض)، ولكن العرب لاتطلق لفظ الشعر على كل قول منظوم، لأن الأصل فى التسمية هو من الشعور بما يخالج النفس الباطنة، فيتمثل به اللسان شعرًا موزونًا يكون مسموعه أبهى وأوقع.

الشعر الشعبى وفنون القول:

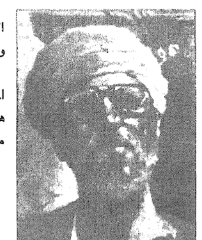
لا أحد يمارى فى أن الشعر الشعبى هو ظاهرة أدبية فنية تتسم بسمات مماثلة لتلك التى يتسم بها الشعر الرسمى، وذلك فى جميع البيئات والمجتمعات. للشعر الشعبى خصائص مميزة باعتباره نمطًا تعبيريًا قوليًا يعتمد اللغة الشعبية - بما هى حاملة لمنظومة ثقافية شعبية كاملة ومعبرة عنها - أداة للتشكيل الفنى فى علاقتها بأداة أخرى هى الإيقاع الموسيقى المحدد[٤] والشعر الشعبى المصرى هو واحد من الفنون القولية الراسخة ذات الملامح البيئية البارزة والذى يقابله فى الجزيرة العربية ودول الخليج نوع من الشعر يطلق عليه أحيانًا اسم «الشعر الملحون»، وإذا كانت ألوان الشعر الشعبى قد تعددت فى جميع العصور - فى أدبنا القديم - فإن الأقدمين كانوا قد أخذوا من هذا اللون من الشعر موقفًا معاديًا ومتزمتًا حتى إن بعضهم يختلفون فى النظر إلى الأرجاز (المكتوبة على بحر الرجز) فيعدونها شعرًا شعبيًا فيخرجها بعضهم عن نطاق الشعر، ويخرج بعضهم ألوانًا من الرجز مثل: المشطور والمنهوك وحدهما، ويقبل بعضهم كونه شعرًا ولكنه يحرمه مكانة الشعر وروعته، فيقول إنه شعر منحط الدرجة[٥] ومجموعة فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون، وهذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبدًا لايغتفر اللحن فيها، وهى الشعر القريض، والموشح، والدوبيت. ومنها ثلاثة ملحونة أبدًا، وهى الزجل، والكان وكان، والقوما. ومنها واحد هو برزخ بينهما، يحتمل اللحن والإعراب، وإنما اللحن فيه أحسن وأليق، وهو المواليا[٦].

(٣) سلسلة كتابك (١٠٤).

(٤) د. صلاح الراوى: **الشعر البدوى فى مصر**، ج١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدراسات الشعبية.

(٥) د. حسين نصار: **الشعر الشعبى العربى**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدراسات الشعبية.

(٦) صفى الدين الحلى: **العاطل الحالى والمرخص الغالى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق: د. حسين نصار.



** أما الشعر القريض فهو الشعر الذى قد ورثناه عن الجاهليين (وصدر الإسلام والأمويين والعباسيين) مثل: المعلقات الجاهلية وسار على نهجه أبو تمام والبحترى وابن الرومى وأبو العلاء والمتنبى وشوقى وحافظ وغيرهم.

** وأما الموشح فهو نوع من النظم ظهر فى آخر عهد المرابطين وفى عهد الملثمين وأطلقوا عليه اسم «الموشحات»، وقيل إن أول من مارس هذا اللون من النظم هو «مقدم بن معافر الفريرى» أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى[٧] ومنه موشحة الحفيد بن زهر الإشبيلى التى يقول فيها:

أيها الساقى إليك المُشْتكى
قد دعوناك وإن لم تسمعِ
ونديمٍ همتُ فى غُرتهِ
وشربت الراح من راحتهِ
كلما استيقظ من سكرتهِ
جذب الزِّقّ إليه واتكا
وسقانى أربعًا فى أربع

***

ما لِعينى عشيَت بالنظرِ
أنكرت بعدك ضوء القمرِ
وإذا ما شئت فاسمع خَبَرى
عَشيَت عيناى من طول البكا
وبكى بعضى على بعضى معى

إلى آخرها...

ومنها أيضًا موشحة ابن سناء الملك الشهيرة التى تقول:

«كلِّلى.. ياسُحْب تيجان الربا
بالحلِى..
واجعلى.. سِوارها منعطف
الجدولِ
ياسما.. فيك وفى الأرض نجوم وما
كلّما.. أخفيت نجمًا أظهرت
أنجُما
وهى ما
تهطل إلا بالطِّلى والدِّما
إلى آخرها

** وأما الدوبيت فهو ضرب مشهور من الموشحات يسمى الرباعى أو الدوبيت[٨] ومعناه «بيتان من الشعر» فالكلمة تتكون من مقطعين «دو ـ بيت» وهو نسق موسيقى فارسى ومنه الموشحة المشهورة التى تقول:

ياغصن نقا.. مكللاً بالذهبِ
أفديك من الردَى.. بأمى وأبى
إن كنتُ أسأت فى هواكم أدبى
فالعصمة لاتكون إلا لنبى

***

(٧) ابن خلدون: المقدمة.

(٨) عبدالستار سليم: فنون الواو. الموال ـ الموشح، اتحاد الكتاب .



الغصن إذا رآك مُقبلْ سجدا
والعين إذا رأتك تخشى الرمدا
يامن بِوصالهِ يداوى الكبِدا
ماتفعله اليوم ستلقاه غدا

إلى آخرها..

ومنه أيضًا موشحة البهاء زهير (وهى من مجزوء هذا البحر) والتى تقول:

يا من لعبت به شمولُ
ماألطف هذه الشمايل
نشوان يهزُّه دلالٌ
كالغصن مع النسيم مايل

***

لايمكنه الكلام لكنْ
قد حمّل طرفَه رسايل
ماأطيب عيشنا وأهنا
والعاذل غائبٌ وغافل

إلى آخرها..

** وأما «**الزجل**» فهو أحد الفنون القولية الملحونة وهو أرفعها رتبة، وأشرفها نسبًا، وأكثرها أوزانًا، وأرجحها ميزانًا، ولم تزل إلى عصرنا هذا أوزانه متجددة وقوافيه متعددة(٩) وهو الذى تصاغ منه أغانى الأفراح وأغانى الطفولة، وأغانى البناء، وأناشيد الحروب والنواح والعديد، والذى من ضمن مبدعيه الكبار فى العصر الحديث «بيرم التونسى»، ولقد تطور متأثرًا بقصيدة الفصحى من حيث المضامين والتراكيب، ومن ثم أطلقوا عليه اسمًا جديدًا هو شعر العامية..

وقد اتفق الدارسون على أن مخترعيه أهل الأندلس، وقيل سمُّوه بالزجل؛ لأنه لا يلتذ به وتفهم مقاطع أوزانه ولزوم قوافيه حتى يُغَنّى به ويصوّت فيزول اللبس بذلك(١٠) وانتشر هذا الاسم بين الناس بالرغم من أن أهل بغداد سموا هذا الفن «الحجازى»(١١) وهذا الفن القولى يستطيع فيه الاستعانة باللغة الفصحى أحيانًا فإذا اختلطت فيه العامية بالفصحى فيسمونه ـ حينئذ ـ «بالمزنّم» أو «المزبلج»(١٢) ومعناه المهجن.

ومنه قول أحمد رامى (الذى غنته أم كلثوم):

من كُتر شوقى سبقت عمرى
وشُفت بكرة والوقت بدرى

ويقول:

فضلْت أعيش بقلوب الناس
وكل عاشق قلبى معاه
شرِبْوا الهوى وفاتونى الكاس
من غير نديم أشرب وياه

والزجل قبل أن يسمى زجلاً (قال معظم المؤرخين إن «ابن قزمان» كان أول زجال مطبوع)(١٣) كان يسمى «عروض البلد». وكان أول من استحدثه ـ أى عروض البلد ـ رجل من الأندلس نزل بفاس، ويعرف بابن عمير(١٤) ولما خرج الزجل من الأندلس إلى

(٩) صفى الدين الحلى: **العاطل الحالى والمرخص الغالى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث.

(١٠) صفى الدين الحلى: **العاطل الحالى والمرخص الغالى**.

(١١) د. حسين نصار: **الشعر الشعبى العربى** .

(١٢) د. حسين نصار: **مرجع سابق**.

(١٣) أبو بثينة: **الزجل العربى**.

(١٤) مقدمة ابن خلدون.

سائر أرجاء الوطن العربى استقبلته بعض الأرجاء بفتور ولكن المصريين أعجبوا به تساوى فى ذلك العامة والخاصة، كان أكثرهم من الطبقة ذات الشأن الرفيع فى العلم فى مناصب الحكم وفى المراكز الاجتماعية، وهذا لم يمنع طائفة كبيرة من ذوى الأقدار المتواضعة من أن يمارسوا نظمه[١٥] منذ القرن الثامن عشر.

ظل الزجل يزدهر فى مصر من أواخرالقرن الثامن عشر، وظهرت أسماء عديدة من ناظمى هذا اللون القولى الجديد، منهم ناصر الغيطى، والغبارى، وصفى الدين الحلى (صاحب المؤلف المشهور «العاطل الحالى ، والمرخص الغالى»)، وابن عروس، ومحمد عثمان جلال، وعبد الله النديم، وإسماعيل صبرى، وحفنى ناصف، والشيخ الفحام، والشيخ عبدالله لهلبها، ومحمد الدرويش ، والشيخ حسن الآلاتى والشيخ النجار، وغيرهم كثيرون ممن كان لهم مقدرة فائقة ومعرفة تامة بأوزان الشعر، ومنهم من تحول إلى نظم الزجل بعد أن كسدت تجارته فى شعر الفصحى ولم يجد عليه إقبالاً من الناس ـ لأسباب لا مجال لسردها هنا ـ ولقد تغنى بهذه الأزجال مطربو ذلك العصر منهم عبده الحامولى، ومحمد عثمان، والشيخ يوسف المنيلاوى[١٦].

وظلت مصر تقدم للساحة الزجلية ـ على مر السنين ـ زجالين يعجز عنهم الحصر؛ ففى أوائل القرن العشرين ظهر إمام العبد، خليل مطران، حسين شفيق المصرى، وبيرم التونسى، و محمود رمزى نظيم، و حسين المانسترلى، ومحمد عبدالنبى، وحتى عصر محمد توفيق صاحب جريدة «حمارة منيتى» عام ١٩٠٠ م، والشيخ جاد علوان (العالم الأزهرى و شيخ الطريقة وصاحب صيدلية وزجال) وصولاً إلى صالح جودت وأحمد رامى وأحمد شوقى ـ أمير الشعراء ــ وحسين على وأبو بثينة وغيرهم من الزجالين المجيدين.

وبانهيار الدولة الأموية – وهى الدولة التى تمسكت بكل ما هو عربى من الحفاظ على اللغة والعادات العربية ــ وقيام الدولة العباسية على أكتاف الفرس، حيث أسبغت ظلها عليهم واحتضنتهم ، فراحت اللغة الفصحى تتقهقر، وأخذت العامية تزداد توسعًا وانتشارًا. ولما لم يقتصر نفوذ اللغة الفارسية على العراق، حيث تسرب أيضًا إلى شبه الجزيرة نفسها، وظهر ظهورًا لافتًا فى المدينة وما حولها من البلدان العربية ـ كما لاحظ الجاحظ[١٧] فعجز الشعراء عن الإلمام الشامل فسماهم اللغويون والنحويون «بالمولدين».

فابتكر أهل واسط فن «المواليا» ـ واسط وهى مدينة عراقية أنشأها الحجاج الثقفى بين الكوفة والبصرة سنة ٨٢ هـ[١٨] ــ حيث اقتطعوا من بحر البسيط بيتين، وهذا يشابه الزجل فى كونه ملحونًا، وأنه أقفال، كل أربعة منها بيت[١٩] (القفل هو الشطر).

وأما **الكان وكان** فهو قالب لفن قولى ملحون نشأ وترعرع فى بغداد ثم تداوله أناس فى البلاد وقد نظموا فيه الحكايات والخرافات، ولذلك سمى «الكان وكان»[٢٠] ولكنه كغالبية الفنون القولية الأخرى أحبه الناس ـ شعراء وجمهورًا ـ فانتشر ، فنظمه ناظموه فى موضوعات مغايرة. فلقد كان ضمن من أحبوه مجموعة من رجال الدين فنظموا فيه المواعظ الرقائق، والزهديات، والأمثال، والحكم، فتداولها الناس[٢١]؛ لأن الوعاظ كانوا يعتمدون فى أقوالهم على قصص الأنبياء والأولياء والصالحين وأخبار الماضين، وتحتفظ القصيدة من هذا القالب القولى بوزن واحد ـ فى جميع أبياتها ـ كائنًا ما كان هذا الوزن، ولكنها تجعل الشطر الأول ـ فى داخل هذا الوزن ـ أطول من

(١٥) أبو بثينة: **مرجع سابق.**

(١٦) أبو بثينة: **مرجع سابق.**

(١٧) د. حسين نصار: **الشعر الشعبى.**

(١٨) مسعود شومان: **الخطاب الشعرى فى الموال.**

(١٩) صفى الدين الحلى: **مرجع سابق.**

(٢٠) د. حسين نصار: **مصدر سابق.**

(٢١) صفى الدين الحلى: **مرجع سابق.**

الشطر الثانى. كذلك يلتزم شاعر «الكان وكان» بأن يضع قبل الروى أحد حروف العلة ليكون ردفًا له. مثلما جاء فى قول الشاعر:

يا قاسى القلب ما تسمع وما عندك خبر
ومن حرارة وعظى قد لانت الأحجار
أفنيت مالك وحالك فى كل ما لا ينفعك
ليتك على ذى الحالة تقلع عن الإصرار
تحضر ولكن قلبك غايب وذهنك مشتغل
فكيف يا متخلف تحسب من الحضّار

نلاحظ هنا أن طول الشطرة الأولى يفوق طول الشطرة الثانية وحرف الردف هنا هو حرف الألف اللينة قبل «الراء» الذى هو حرف الروى.

القوما:

ذهب الكثير من الباحثين الذين قاموا بالتأريخ لفنون القول السبعة إلى نسبة فن القوما إلى أهل بغداد وذلك فى زمن دولة الخلفاء من بنى العباس ـ رضى الله تعالى عنهم ـ برسم السحور فى شهر رمضان[٢٢] واشتقاق اسمه من قول المغنين للتسحير فى آخر كل بيت منه: قوما للسحور، ينبهون به رب المنزل، فانطلق هذا الاسم وصار علمًا عليه، وقد أطلق أهل الشام ومصر والمغرب على هذا الفن اسم الحماق، ليس من الواضح سبب هذه التسمية[٢٣] وقيل إن أول من اخترعه من البغداديين «ابن نقطة» برسم الخليفة الناصر، والصحيح أنه مخترع من قبله[٢٤] وكان الناصر يطرب له، فلما توفى «ابن نقطة» وكان له ولد صغير ماهر فى نظم القوما والغناء به، جاء فى أول ليلة فى رمضان تحت قصر الخليفة وغنى بصوت رقيق قوله من هذا الفن.

يا سيد السادات.. لك بالكرم عادات
أنا بُنَىّ ابن نقطة.. تعيش .. أبى قدمات[٢٥]

وينقسم القوما إلى نوعين:

الأول يتألف البيت[٢٦] منه من أربعة أقفال (أى أربعة أشطار) تتفق ثلاثة منها فى الوزن والقافية، أما القفل الرابع فأطول منها وتهمل قافيته.

وفى النوع الثانى يتألف البيت من ثلاثة أقفال تتفق فى القافية ولكنها تختلف فى الوزن حيث تتدرج فى الطول، فالقفل الأول أقصر من الثانى، والثانى أقصر من الثالث.

ويلاحظ أن كل بيت من النوعين يقوم بنفسه ـ فلا يحتاج إلى ما قبله أو ما بعده كالمواليا والدوبيت.

ولكن ناظميه نظموه فى الغزل ووصف الحدائق والأزهار وغير ذلك من الأغراض الشعرية. ومن النوع الأول يقول صفى الدين الحلى[٢٧] ليتغنى به المسحرون:

لازال سعدك جديد
دايم وجدك سعيد
ولا برحت مهنًّى
بكل صوم وعيد

ويقول صفى الدين الحلى فى كتابه «العاطل الحالى والمرخص الغالى»، فى ص ١٣٠:

(٢٢) صفى الدين الحلى : **مصدر سابق.**

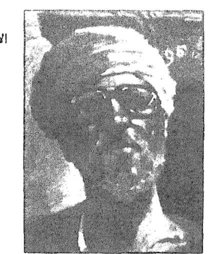
(٢٣) د. حسين نصار: **مصدر سابق.**

(٢٤) صفى الدين الحلى: **مصدر سابق.**

(٢٥) صفى الدين الحلى: **مصدر سابق.**

(٢٦) البيت يقصد به «القولة» الكاملة.

(٢٧) د. حسين نصار: **مرجع سابق**، ص١٣١، **وفى العاطل الحالى والمرخص الغالى**، ص١٣٠.



ومما نظمته فى الوزن الثانى على عدد وحروف المعجم واللزوم للحرف الذى قبل الألف:

كنا مالك
دون إخوانك وآلك
سليتنا الله يجعلو أول سؤالك
راموا قتالك
والأذى منهم أتى لك
وما نفع عنا انحرافك وانفتالك
ضدكْ رثى لك
من خضوعكْ وامتثالكْ
لمن تجد مثلو، وما يلقى مثالكْ

الموال:

إذا كان الزجل لم يظهر طفرة، بل نشأ انحدارًا من العربية الفصحى إلى العربية المشوبة بغير الفصحى، ثم إلى العربية المختلطة بالعامية والأعجمية، وكان هذا التسلسل أمرًا لابد منه؛ لأن العربية فى الأندلس مرت بمراحل ثلاث: الأولى مرحلة دولة المرابطين، والتى فى عهدها كانت اللغة سليمة فصيحة، ثم مرحلة دولة الملثمين، وفيها اختلطت العربية بغير العربية، فظهرت الموشحات، ثم جاءت دولة الموحدين فى أوائل القرن السابع الهجرى فكانت القرون الثلاثة التى مرت على دولتى المرابطين والملثمين كافية لإشاعة الفساد فى العربية الفصحى، وكانت الموشحات قد بدأت تتحول إلى أزجال منذ القرن الخامس الهجرى (الموشحات بدأت بالعربية الفصحى كما نعلم) فالموشح لغته فصحى أما الأزجال فهى لغة دارجة، فحق لنا أن نقول إن الموشحات الأندلسية كانت توطئة لظهور الزجل.(٢٨).

لجأ المولدون - فى ذلك العصر - إلى نظم الأقاويل فى أوزان غريبة لا تدخل فى العروض، وذلك عن طريق عكس دوائرها فى البحور، أو بشطر ما لا يجوز شطره منها، أو بالتوافق بين أجزاء التفاعيل فى بحور مستحدثة لا يعدها أصحاب العروض من الشعر العربى ، ومن هذه الأعاريض المستحدثة خرجت الفنون الشعرية كالموشح والزجل والدوبيت والمواليا.

والمواليا، أو الموال (بضم الميم وفتح الواو) أو الموال (بفتح الميم وتشديد الواو المفتوحة) كما اشتهر عند العامة ـ وبالذات فى مصر نستطيع أن نقول إنه: ضرب من الموشحات لا يتم فيه الالتزام كثيرًا بالإعراب (لذا يقال إن الموال - من حيث اللغة - هو البرزخ بين الفنون القولية الثلاثة المعربة دائمًا، والفنون القولية الثلاثة الملحونة دائمًا، إذ إنه يحتمل اللحن والإعراب ، وإنما اللحن فيه أحسن وأليق(٢٩). وأول ما اخترعه الواسطيون (أهل واسط) اقتطعوه من بحر البسيط الذى منه قول ابن زيدون:

أضحى التنائى بديلاً عن تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ومنه قول شوقى:

قالوا غزوت ورسل الله ما بعثوا
لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دم

(٢٨) عبدالستار سليم: **فنون الواو - الموال - الموشح**، ص ٩.

(٢٩) صفى الدين الحلى: **مرجع سابق**، ص٣ .

ومنه قول الخنساء:

حمّال ألوية هبّاط أودية
شهّاد أندية للجيش جرّار
أغرّ أبلج تأتمّ الهداة به
كأنه علم فى رأسه نار[٣٠]

وجعلوه معربًا كالشعر البسيط، إلا أنه: كل بيتين أربعة أقفال بقافية واحدة، وتغزلوا به، ومدحوا، وهجوا، والجميع معرب، إلى أن وصل إلى البغاددة فلطفوه، ولحنوه (بفتح الحاء) وسلكوا فيه غاية لا تدرك[٣١].

ويقول ابن خلدون:

وكان لعامة بغداد أيضًا فن من الشعر يسمونه المواليا وتحته فنون كثيرة يسمون منها القوما وكان وكان، ومنه مفرد ومنه فى بيتين ويسمونه دوبيت على الاختلافات المعتبرة عندهم فى كل واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان وتبعهم فى ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيها بالغرائب وتبحروا فى أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية فجاءوا بالعجائب[٣٢]. ومنه قول الشاعر:

طرقت باب الخبا.. قالت من الطارق
فقلت مفتونٌ.. لا ناهب ولا سارق
تبسّمتْ.. لاح لى من ثغرها بارق
رجعت حيران فى بحر أدمعى غارق[٣٣]

ولكن مسعود شومان «لا يوافق ابن خلدون على إدراجه لهذه الأنواع تحت المواليات[٣٤]

ويقول:

ولقد تبعه رضا محسن محمود ، واضعًا نصًا ليس من الموال. ويقول «غطاس عبد الملك خشبة»[٣٥] إن الموال هو ضرب من الموشحات أيضًا إلا أنه أردأ أصنافه، ولا يلتزم فيه كثيرًا بالإعْراب، وقد بدأ فى القديم على هيئة الرباعى، ثم تطور، إلى العامية ودخل عليه الجناس اللفظى فى عروضه وضربه حتى صار هذان من مميزاته، وهو أربعة أصناف، فما هو منه على هيئة الرباعى قد تتحد فيه القافية فى الأشطر الأربعة، ومثاله :

وحقّ يا بْدر تغريبك وتغريبى
لا تتْبع النفس تغْرى بك وتغرى بى
خلِّى المقادير تجرى بك وتجرى بى
وتنظر الناس تجريبك وتجريبى [٣٦]

وقد تختلف فيه قافية الشطر الثالث، على هذا المثال:

«ما ْلها سواقى الوِداد دارت على الفاضى
هُو القَدُوس اتخرم ولاّ القَدُوس فاضى ؟!
آه يا زمان العجب لما الدهب يِنداس
وتعلّى شان الَخرَزْ.. ع التبْر والفاضى» [٣٧]

والموال الرباعى هذا يسمونه «البغدادى» [٣٨] وأما الموال الخماسى فيسمونه «الأعرج» وهو خمسة أشطر تتحد فيها قافية الأشطر الثلاثة الأولى ويدخلها الجناس اللفظى، ثم تختلف فى الرابع، ويختم بشطرٍ قافيتُه من جنس الثلاثة الأُول ومثاله :

(٣٠) عبدالستار سليم: **مرجع سابق**، ص١١.

(٣١) صفى الدين الحلى: **مرجع سابق**، ص٤.

(٣٢) ابن خلدون: **المقدمة**، ص ٧٠٧.

(٣٣) ابن خلدون: **مصدر سابق**، ص ٧٠٨.

(٣٤) مسعود شومان: **مصدر سابق**، ص ٣٩ .

(٣٥) غطاس خشبة: **تطور الشعر فى الغناء العربى**، ص ٤٥ .

(٣٦) غطاس خشبة: **مرجع سابق**، ص ٤٦.

(٣٧) عبدالستار سليم: **تقاسيم على الربابة** «إشراقات أدبية»، ص ٨١ .

(٣٨) د. مصطفى رجب: **التربية الشعبية فى المجتمع الريفى**، ص ١٢. ود. أحمد مرسى: **الأغنية الشعبية**، ص ١٣ .

قم فى دُجى الليل ترى بدر السما طالع
مُعجب بتيهه وَسَعْدُه فى العُلا طالع
يا مُدَّعى الحُبّ خُدْلك فى الهوى طالع
واحْسِب حساب العذول من ضمن أشكاله
وإن زاد بك الشوق فى كتب الهوى طالع(٣٩)

ثم السداسى، ويقال له: المرصع. وهو ستة أشطر تتحد فيه قافية الأشطر الثلاثة الأولى ويدخلها الجناس، ثم تختلف قافية الشطرين الرابع والخامس، ثم يختم بقافية الثلاثة الأولى، على هذا المثال:

يا ناس ما خابر دوايا راح وخلانى
ولا جرحى داوى ولا للغير خلانى
السُّقم والنوح جوا القلب سالانى
لا أسهر أرتاح ولا أنعس يجينى نوم
أبات أجدد أنينى فى الدجى وحدى
ما فى حدّ جانى من أحبابى وسلانى

والسداسى والرباعى كلاهما قليل الاستعمال فى مصر تأليفًا وغناء (٤٠)

ثم السباعى، ويسمى النعمانى، وأهل العراق يسمونه الزهيرى، وهو يتألف من سبعة أشطر تتحد الثلاثة الأولى منها بالجناس فى قافية واحدة ثم الثلاثة الأخرى التى تليها كذلك فى قافية واحدة تختلف عن تلك، ثم يختم بالشطر السابع على قافية من جنس الثلاثة الأولى، ويذهب د. أحمد مرسى، إلى أن هذا النوع الأخير من أكثر أنواع المواويل شيوعًا فى المجتمع المصرى (٤١) ومثاله: (٤٢)

«يا دايق النوم أوصف لى أماراتُه
وسلُّه جفن حكمت فيه أماراتُه
ياعاذلى فى الجميل عينك أماراتُه
مافى ملوك المحاسن حد أمثالُه
ينسى الحكيم فيه حكَمُه وأمثالُه
والقلب بالطبع أصبح له وأمسى لُه
صابر على الهجر مايشكى أماراتُه»

نلاحظ - هنا - أن الجناس يُعدّ مظهرًا من مظاهر الفنون الشعرية غير المعربة، فالناظم يعطى الجناس أهمية كبيرة قبل المعنى، ويبحث عن قرينة له خوفًا من الإيطاء الذى يضعف شعره (الإيطاء: هو إعادة الكلمة فى التقفية بلفظها ومعناها، وهذا يدل على قصر باع الشاعر وقلة محصوله اللغوى). كما لاحظنا أن القافية - فى الموال - لاتكون هى حرف الرويّ فقط - من الغصن - وإنما هى الكلمة الأخيرة منه، لما قد تحمله تلك الكلمة من تورية، أو هى قد تكون نتاجًا لضمّ أو إدغام كلمتين فى كلمة واحدة، ليتولد الجناس (التام أو الناقص) وهذا يتطلب مهارة كبيرة فى الحصيلة اللغوية، وباللهجة الدارجة للمجتمع الذى يتلقى عنه الشاعر فنه(٤٣).

ومن السمات التى تميز الموال السبعاوى (أو النعمانى) ظهور قافية الأغصان الرابع والخامس والسادس فى النصف الأول من الغصن السابع (الذى يسمونه غطاء الموال) ومثاله.(٤٤)

(٣٩) غطاس خشبة: مرجع سابق، ص ٤٧ .

(٤٠) غطاس خشبة: مرجع سابق، ص ٤٧ .

(٤١) د. أحمد مرسى: **الأغنية الشعبية**، ص ١٦.

(٤٢) غطاس خشبة: مرجع سابق، ص ٤٨.

(٤٣) صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**، ص ٦٨ .

(٤٤) صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**، ص ٤٣ .

١ـ عليل ادّارى فيك تقدر ياطبيب تشوفيه
٢ـ هات له دوا زين على الله ربنا يشوفيه
٣ـ بيمرّ بيه حال ويقرُط ع النيبان وشوفيه
٤ـ الرقدة طالت لا خلّت له دراع ولا.. باع
٥ـ والدنيا هيّا كده مين فيها اشترى ولا باع
٦ـ الطبيب حمّى محْوار.. وجا فوق الوجع ولا باع
٧ـ مع كترْ لوجاع.. ها يقل النظر وشوفيه

فالموال السبعاوى ـ هنا ـ تظهر فيه براعة الفنان فى القوافى (المقفولة) والتى تتكون من كلمات ذات تورية أو إدماج كلمتين فى كلمة واحدة تغلق على السامع المتعجل فهمها، ولكن إعمال الفكر فى تأمل النص المسموع يكشف ويظهر المعنى المقصود؛ فالذراع والباع، والمحوار (وهو السيخ المحمّى) الذى يطبع الجلد فيعلّم فيه. ولوجاع هى الأوجاع والنظر وشوفيه أى النظر وشوفه.

٤ـ الرقدة: النومة، باع: الباع هو طول المسافة بين نهايتى الذراعين عندما يفردان على آخرهما متعامدين على الجسم. والمقصود هنا هو الإمكانية والجهد والقدرة.

٥ـ ولا باع: أى لابد للإنسان أن تتبادل عليه الظروف أى يوم له ويوم عليه. وهى التى يدل عليها التعبير الاستفهامى «مين فيها اشترى ولاباع» أى ولا باعش.

٦ـ حمى محوار: المحوار هو سيخ من الحديد يُحمى فى النار لدرجة الاحمرار، ولا باع: معناها ولبع أى لسع. ولسعة النار معروفة.

٧ـ وشوفيه: أى وشوفه. والشوف هو القدرة على النظر بالعين.

و.. لو جاع هنا بمعنى الأوجاع. وهذه الكلمة هى مطابقة لقافية الأشطر: الرابع والخامس والسادس. كما أسلفنا.

والموال تناول أغراضًا كثيرة فهناك الموال الاجتماعى والموال القصصى والملحمى والمواويل ذات الغزل العفيف، والمواويل التى تحمل روح الدعابة المصرية، وهناك مايسمى بالموال «اللطش»[٤٥] وهو يعدّ نوعًا من المبارزة بين اثنين، ويشترط أن يكون فرسانه من أصحاب ملكة التأليف الفورى، أو حفظ الكثير من التراث، ويستخدم للتسلية والتفكه عن طريق المحاورة، ومثاله:

إن كنت راجل وفنان
وتبان عليك الشطارة
قول لى السما كام فدّان
وادّيك عنها أمارة

فهو يطلب من صاحبه ـ فى تحدٍّ ـ أن يحدد له مساحة السماء وسيصدق على كلامه إذا كانت إجابته عن هذه المساحة صحيحة، وهنا ينبرى الآخر ليوقع السائل (المحاور) فى شر أعماله فيرد عليه بما هو أقسى.

صلاة النبى تمنع إبليس
هى الفايدة والتجارة
اسحب قصبْتك وقيس
ووراك انكّت حجارة

والقصبة هى جريدة نخلة يابسة بطول معين لقياس ومسح الأراضى الزراعية (أى لمعرفة مساحتها). فهو يدعوه لأن يحضر قصبته إذا كان «قياسًا» ليقيس السماء ويقوم الآخر بتنكيت حجارة وراءه، أى وضع علامات لبيان الحدود.

(٤٥) د. مصطفى رجب: **مرجع سابق.**

ودخول «المواليا» مصر كان فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى، أى فى الوقت الذى دخلت فيه الموشحات والأزجال مصر من الأندلس فالتقى الأدب العامى المغربى والأدب العامى المشرقى (لأن المواليا جاء من العراق أى من المشرق) فى مصر فى وقت واحد حيث الاستقرار السياسى - فى مصر - والاهتمام بالأدب والأدباء والشعر والشعراء.

وإذا كان هناك من يؤكدون أن الموال كان منشؤه فى بغداد - فى عصر العباسيين وكان اسمه المواليا - فإنه مما لاشك فيه أن مصر قد استقبلت فن الموال ووعته وهضمته وراحت تفرزه بطريقتها الخاصة مصطبغًا بالروح المصرية بعد أن أضافت إليه إبداعها الخاص(٤٦).

يقول «أبو بثينة» كلمة الموال بمعناها المعروف لدينا لم ترد فى أى كتاب من كتب الأدب القديم الموثوق بها، لا فى العصر العباسى ولابعده، ولعلها لم تسمع إلا فى مصر(٤٧).

ونظرًا لتعدد الأغراض فقد ظهرت مسميات تصنيفية لها، فمنها مايندرج تحت اسم «الموال الأحمر» وهو الموال الخاص بالقتال والفخر والتذكير بأمجاد القبائل والأسر الكبيرة ومشاهير الرجال، ومن العنف والدم اكتسب اسمه، ومنها مايندرج تحت اسم «الموال الأخضر» الخاص بالتغنى للحب والغزل وذكريات الشباب والأيام الحلوة فى البستان والحقل وربوع الأهل والأحباب(٤٨).

ولقد أورد صفوت كمال - فى كتابه الغناء الشعبى المصرى - تفسيرًا آخر لمعنى تسمية الموال الأحمر فى قوله: نجد لوناً آخر يؤدى بمصاحبة الرباب وينشده المغنى فى حفلات الزواج والمناسبات العائلية، وهو مايندرج تحت نمط الموال السبعاوى الأحمر نظرًا للتورية فى قافية الموال(٤٩).

ونظرًا لأن اللهجة العامية عند المصريين هى أقرب اللهجات جميعًا إلى اللغة الأم (العربية الفصحى) (٥٠) فإن ذلك أعطى للموال المصرى صفة الذيوع والانتشار والتنوع والتطور والازدهار.

(٤٦) عبدالستار سليم: **مرجع سابق**، ص ١٢ .

(٤٧) أبو بثينة: **الزجل العربى**، ص ٢٠.

(٤٨) عبدالستار سليم: **مرجع سابق**، ص ١٩ .

(٤٩) صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**، ص ١٥ .

(٥٠) عبدالستار سليم: **مرجع سابق**، ص ٢٠ .

فنون قولية جنوبية

مقدمة:

يقول أحمد رشدى صالح: إن أدب الصعيد - وخاصة أعلاه وأواسطه - إنما هو الأدب التقليدى الأشد اختمارًا، والأكثر دلالة على خصائص الأدب الشعبى المصرى.

الانتقال الشفاهى: يؤدى الانتقال الشفاهى فى كثير من الأحيان إلى حدوث تغيير فى النص، وهو أمر لا مفرّ منه، وهو إذا أثر على موضوع النص فإنه من ناحية أخرى يجعل النص يجدد نفسه باستمرار. وسبب التغيير هو عدم امتلاكهم - آنذاك - وسيلة لتسجيل إبداعهم والاحتفاظ به، وبُعْد الزمن الذى أبُدع فيه النص، وذهب د. أحمد مرسى إلى الخطأ فى السماع والنسيان وعدم فهم الكلمات، أو علاقة الكلمات ببعضها البعض، وعادة يتسبب فى استمرار هذه النصوص تبنى أناس آخرين لها، ومن ثم تصبح خاضعة لاختيار الجماعة وانتخابها، تقبلها أو ترفضها، وتعدل فيها أو تضيف إليها، ولابد حينئذ من أن تعكس الإضافات أو التعديلات مشاعر الجماعة وذوقها (مقدمة فى الأغنية الشعبية).

فـــن «الــــواو»

لاتقـــول لــــى كـــانى ومــــانى
دا «الـــــواو» أصلـُـــه جـَـنوبى
ليـــــــه قــــول يومـُــه بيــــومانى
جـا.. قنـــاوى ولأ.. جـــا.. نــــوبى

***

«الـــــواو» أصلــــه جِـدانـــا
و.. جِـــدانـــا عـمـــه وخـــالــــه
ولا.. حـــــدّ.. يحْـدِى جِـدانـــا
ولا غيرنـا.. فى القـول خـالوا

«الواو».. فن شعرى شعبى ولد وتربى وترعرع وانتشر فى صعيد مصر، فى فترة زمنية سابقة، وهو فن قولى (شفاهى) أى غير مدوّن، ولكن تحفظه صدور رواته ومحبيه من أهل الصعيد، وهو شعر مقطعات، أى يتكون من فقرات مستقلة عن بعضها، أى ليس بالضروى أن ترتبط الفقرة بالفقرة السابقة عليها أو التالية لها، وكل فقرة عبارة عن بيتين شعريين على نسق موسيقى خاص لبحر شعرى يسمى مجزوء بحر المجتث، تفعيلاته العروضية هى - (مستفعلن فاعلاتن.. مستفعلن فاعلاتن) أى المقطوعة تتكون من أربع شطرات (الشطرة هى مصراع البيت الشعرى) وهذا البناء الشكلى يطلق عليه نظام (التربيع) ولذا فإن الفقرة الواحدة يطلق عليها نظام الشطرات الأربع و«المربع» هو وحدة القصيدة الواوية، مثلما كان «البيت» هو وحدة القصيدة الكلاسيكية، وهذه الشطرات الأربع بقافيتين، قافية لصدور الأبيات، وقافية أخرى لأعجازها، أى تتحد - إلا فى حالات نادرة - قافية الشطرة الأولى من البيت الأول مع قافية الشطرة الأولى من البيت الثانى، وتتفق قافية الشطرة الثانية من البيت الأول مع قافية الشطرة الثانية من البيت الثانى، والقوافى تتحلى بالجناس اللغوى فى أغلبها، مثلما فى المربع الذى يقول:

مالــه الهـــــوى زاد وَســمْــــى
مـــن يــــوم بعـــادهم بـدا.. لـــى
سمًـــت ولــدها علـى اسمـــــى
خـــــايف تحبـــــه بـــــــدالى

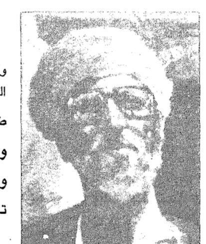


والجناس - بمعناه اللغوى - أن يتفق لفظان فى النطق، أى يشتركان فى أكثر من حرفين، مع ترتيب الحروف واتفاق التشكيل، مع اختلافهما فى المعنى، وهذا يسمى بالجناس التام، مثل عبارة «يقينى بالله يقينى». أما الجناس الناقص فهو اتفاق كلمتين فى أكثر من حرفين مع اختلافهما فى المعنى، ولكن تختلفان فى ترتيب الحروف، أو التشكيل، أو يزيد حرف فى كلمة عن الثانية، مثل كلمة « الصفائح» وكلمة «الصحائف» فى البيت الشعرى الذى يقول:

بيض الصفائح لاسود الصحائف فى/ متونهنّ جلاء الشك والريب

(الصفائح يعنى بها السيوف، الصحائف يعنى بها صفحات الورق) فهنا نجد الحروف نفسها مع اختلاف فى ترتيبها. وكذلك مثل الكلمتين «عَبرة» بفتح العين، و«عِبرة» بكسر العين. كما فى بيت الشعر الذى يقول:

يااللمساء وما به من عَبرة/ للمستهام وعِبرة للرائى



ففى فن «الواو» نجد الجناس قد يكون معتمدًا على ليِّ أذرع الكلمات وأعناقها لإخضاعها للتشابه، وحينئذ تكون القافية مغرقة فى التعمية، مثلما فى المربع التالى:

طبيب الطبابا أسال مان
والعقل منى جناين
وصَقْع «طوبة» أسال مان
تَـلَف تَـمْرها والجناين

ولفك شفرة القوافى هنا يلزم من المتلقى أن يكون ذا دربة ومران على التوحّد مع هذا الفن القولى، وكذلك يكون متمرسًا على استيعاب المفردات التى تدور حولها جناسات القوافى، خصوصًا وأن هذا الفن ليس مكتوبًا، ولكنه يسمع فقط من قائله، وهنا المشكلة؛ إذ الكتابة الصحيحة لتقطيع القوافى قد تحل جزءًا من هذه المشكلة؛ ففى المربع السابق نجد أن الشطرتين الأولى والثالثة تتفقان فى اللفظة «أسال مان»، ولكن معناها فى الشطرة الأولى هو «أسأل مين»؟ ومعناها فى الشطرة الثالثة «أسال مَنّ» والمن - بفتح الميم - هو الصقيع الذى يضر بالمزروعات فى فصل الشتاء، خصوصاً في شهر طوبة، كما نجد أن الشطرتين الثانية والرابعة تتفقان فى «جناين»، بدون أداة التعريف (الألف واللام) فى الأولى، ومعرفة فى الثانية، ومعناها فى الأولى «الجنون» فى العقل، وفى الثانية تعنى «الجناين» أى البساتين، وهذا يعنى أن الجناس هنا استلزم تحوير بعض الكلمات وذلك للوصول إلى صياغة جناسات القوافى. وهذه الظاهرة - ظاهرة الجناس - تعد مظهرًا من مظاهر الفنون الشعرية غير المعربة، فالناظم يعطى الجناس أهمية كبرى قبل المعنى، لذلك - فى فن «الواو» - أول ما يلفت النظر ويطرق السمع - من المربع - هو موسيقى قوافيه التى تظهر وتُسمع من التقفية المزدوجة للأشطر (وليست تقفية نهايات الأبيات فقط كما هو متبع فى القصيدة التقليدية الموروثة فى الشعر القريض) فالتقفية هنا لصدور الأبيات معًا، ولأعجاز الأبيات معًا، ويأتى ذلك عند الشاعر المتمكن منسابًا بسيطًا ناصعًا خاليًا من المفردات الدخيلة، أو الضعيفة، أو القوافى المقحمة، وتلك هى عبقرية هذا الفن ذى الأسلوب الأخاذ صياغة وألفاظًا وتراكيب.

كما أن فن «الواو» لايستخدم التصريع فى البيت الاستهلالى - كما هو الحال فى القصيدة التقليدية - ولايستخدم شكل المزدوج فى التقفية، الذى منه ألفية ابن مالك، ومطولة أبى العتاهية المسماة بذات الأمثال. ونظرًا لاستخدام الجناس (التام أو الناقص) فيجب الاحتراس من الوقوع فيما يسميه علماء العروض بـ «الإيطاء» وهو اتفاق كلمتى القافية لفظًا ومعنى، وذلك ورد فى المربع الذى يقول:

والله الدراهم ع تِنْفَع
وتجيب بِلّ وغَنيمَة
والصاحب اللى ماينفع
البُعد عنه غَنيمَة

فهنا كلمتا «تنفع» و «ينفع» لهما نفس المعنى وهو «الإفادة» أما «غنيمة» الأولى فهى بمعنى «غَنَم» لأن قبلها كلمة «بلّ» أى إبل، أما «غنيمة» الثانية فهى بمعنى «غُنْم» أى مكسب.

وإذا كان أهل الصعيد قد اشتهروا بفن «الواو» فى مجالسهم ونواديهم وفى سهراتهم الليلية فى المنادر، وحول الأجران على ضوء القمر، (حيث حفظ لنا التاريخ أسماء كثير من الشعراء قوالين فن «الواو» من أمثال على النابى وزوجته، وحسين زوط، وحسن الفرشوطى، وأحمد القوصى، وحسن القفطى، وحسين الحكيم وغيرهم) وكلهم من أهالى صعيد مصر فى قنا ـ فضلاً عن الشاعر «ابن عروس» الرائد الحقيقى لهذا الفن ـ فإن هناك من غير الجنوبيين من نظم من هذا الفن، مثل بيرم التونسى، وأبو فراج الاسكندرانى، ففى أحد المربعات يقول بيرم:

إن كنت تطلب رضا الله

يجعل لك الناس عبيدك

وإن كنت تطلب رضا الناس

أقَلُّهم يبقى سِيدك

ولكن نلاحظ أن بيرم اعتمد على الجرس الموسيقى فقط فى تقفية الشطرتين، الأولى والثالثة، حيث إن لفظ الجلالة «الله» على نفس الجرس الموسيقى للفظة «الناس» ـ وهذا يُعد عيباً فى تقفية فن «الواو» ـ وكذلك يقول أبو فراج:

يا زارع الشر دوق

بكسرة تضيق المسالك

واللى ح يسعى بسوء

لمصر لابُدّ.. هالك

نلاحظ من هذين المثالين عدم بذل الجهد المطلوب، وعدم إعمال الفكر الفنى، والتقنية اللازمة لصياغة مربع محكم البناء، جزل اللفظ، إذ لابد لفن «الواو» من أن يصاغ فى لغة بسيطة لكنها عميقة، وهى لذلك توحى بالسهولة، مما يطمع فيها غير المتخصصين فى صناعة هذا الفن؛ فكثيرًا ماتجد تقليدًا لهذا الفن العريق، لكن بسطحية فجة، وبكلمات مباشرة، أقرب إلى النثر العادى بعد تجريده من كل مايتصل بحياة اللفظ المعيش، فتخرج التجارب ضحلة، تعرّى الموضوع من كل شاعرية، وتحوله إلى عمل أعجف. يفتقر إلى الفن والفكر والجمال. والمثالان السابقان بوضعهما الحالى لاينقصان من قدر شاعريهما، بقدر مايدلان على عدم الاهتمام بالصياغة، حيث نتج عن ذلك عدم اتفاق القوافى فى صدور الأبيات فى كليهما. فهناك إذن عقبة لغوية هائلة، مصاغة صياغة عالية الجودة، خاصة للمواصفات الدقيقة لفن «الواو»، حينئذ ـ فقط ـ يجىء المربع بمثابة ومضة متألقة، تكمن قيمته فى الاختزال والاختصار، أى قلة الحجم مع ضخامة التجربة، وتعدد الإيحاءات.



ولقد تناول فن «الواو» ـ فيما تناول ـ غرضًا مهمًا من الأغراض الشعرية المعروفة، ألا وهو الشكوى من الزمان وغدر الخلان، كما ركز على الحكمة، ولذلك

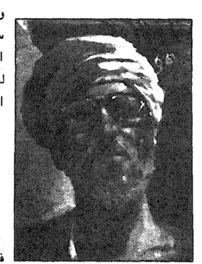
تتردد حكم وأشعار فن «الواو» على ألسنة البسطاء (الذين حفظوا لنا هذا التراث، دون وجود وسائل حفظ تقنية إلا الصدور والذاكرة) وعلى الرغم من وضوح المعانى التى تتضمنها الأشعار فقد استمدت تلك الأشعار جاذبيتها ومقومات خلودها من صياغتها الشعرية، من حيث المفردة، وتركيبة الجملة، وصرامة الصياغة (الوزن الموسيقى والقوافى) وكما هو معروف عن الفن - عمومًا - وفن القول - خصوصًا - أنه كثيرًا ما يلجأ إلى التورية والكلام غير المباشر، حتى يستطيع الإفلات من الرقابة الصارمة، عندما يكون الفن منحازًا للجماهير ضد سيوف الحكام، كما حدث لفن «الواو» فى عصر المماليك والأتراك المستبد الغاشم. لذلك تعتمد طريقة التعبير القولى فى فن «الواو» على التداخل الصوتى من حيث التقطيع والاتصال الذى يحافظ على القوافى المنطوقة لا المكتوبة. ومن فضل القول أن نشير إلى أنه من الثابت أن سكان قرى جنوب مصر، لغتهم اليومية مليئة بالتعابير مكثفة المعانى، والمحملة بأبعد من ألفاظها، وتلك هى اللغة الشاعرة، ولغة فن «الواو» تحتاج إلى وعى كبير بالفن، كما تحتاج إلى إدراك كامل وبصيرة نافذة، خصوصًا وسط جمهور تربى على المربع، وأدمن تعاطى تركيباته الجناسية كلعبة قولية فنية شائقة..

ولذا فإن بعض المربعات صارت كالمثل السائر، أى صارت «مضرب الأمثال»، ليس لأنها تبنت مفاهيم بسطاء أهل الريف المصرى الجنوبى فحسب، بل ربما لأنها لجأت - إلى جانب ذلك - إلى استخدام الشكل البسيط المحكم الذى ابتعد - فى كثير من الأحيان - عن جماليات الشعر العربى فى بديعها وبيانها، واستخدام «القفشة» الشعبية - إذا صح هذا التعبير - والمبالغة، والتكرار الجمالى، والتورية، والمقابلة، وقلب الحروف - كلعبة قولية شعبية، ففى المربع الذى يقول:

عيب الدّهب فصّ ونحاس
وعيب الخيول الحَرانة
وعيب القبيلة مِن الرّاس
وعيب الفتى مِن لِسانا

هنا كل شطر يصلح مثلاً سائرًا. فضلاً عن العناية بالوزن الشعرى المحكم والقافية المتقنة، التى تمثلت - هنا فى كلمتى «الحرانة» و«لسانا» (يقصد لسانه). وكذلك يتميز هذا الفن بقصر الجملة، وعمق المعنى، والمشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى. ونظرًا لأن قالب فن «الواو» هو قالب قولى محدد الهوية، صارم الملامح، سهل التناول فى الحفظ - وكلها خصائص جنوبية بحتة - فقد استطاع أن يستوعب القص الملحمى، كما لاحظنا فى السيرة الهلالية صعيدية الصياغة (هناك صياغة للسيرة الهلالية فى الدلتا مصاغة بالموال) فقد صيغت فى قالب فن «الواو»، ففى السيرة نجد المربع المشهور الذى يقول:

ولا عايمة إلاّ ماترْسِى
وتيجى برّها بالسلامة
تِسْعة وتسعين كُرسِى
وقفوا للاسْمَر «سلامة»



كما يجب ألا يدور بخلد أحد أن نظام «التربيع» هو بالضرورة يعطى فن «الواو»، فمثلاً حينما قال أمير الشعراء أحمد شوقى:

الفجْــر شقْــشــق وفـــاض

علـــى ســـواد الخميلـــة

لمـــــح كلمْــح البيـــاض

مــن العيـــون الكحيلـــة

فالتربيع هنا لم يعطِ فن «الواو»، برغم اتفاق قافيتى الشطرتين الأولى والثالثة، والثانية والرابعة، فى الشكل التربيعى السابق. وأحمد شوقى لم يكن يقصد كتابة فن «الواو» ولا اختار له تعبيراته المناسبة ولا ألفاظه الموحية، ولا لهذا التربيع طعم «الواو»، ولكن أحمد شوقى كان يكتب مجرد «الزجل».

ونخلص إلى أن كل فن «واو» فن «تربيعى»، وليس كل شكل «تربيعى» هو فن «واو».

ديوان «ابن عروس»

ديوان ابن عروس يتكون من الذى يحفظه الناس عنه، فضلاً عن مخطوط بدار الكتب والوثائق المصرية، وكلها تؤكد أصالة «ابن عروس»، وصدق شاعريته، وشفافية روحه.

وصف الديوان المحفوظ بدار الكتب:

هو جزء ضمن كتاب يضم كثيرًا من المؤلفات الصغيرة، هذا الجزء مكون من ثمانى صفحات، ومكتوب فى بدايتها مانصه:

(هذا ديوان من كلام «ابن عروس» رضى الله عنه، لما تاب الله عليه، بالتمام والكمال على كل حال).. والمؤلف تحت رقم ١٠٩٧٠/ ز (أى الرقم على حرف الزاى).

ويضم ما يربو على خمسين مربعًا، تنتهى بمربعه الشهير:

ونختم القول قاصدين

مدح النبى سيد تهامة

من شرّف الكون بالدين

والمعجزة والكرامة



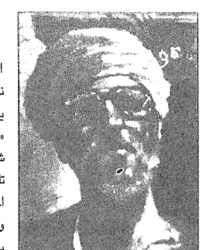
والديوان فيه مايدلل على أن أزجاله (أى ابن عروس) ـ دون سائر معاصريه ـ تتميز بالسلاسة والسهولة، بل هى دليل ناصع على التلقائية وصدق الانفعال. يقول «ابن عروس»:

لابُــدّ مـــن يـــوم معلـــوم

تتـــردّ فـــيه المظـــالم

أبيـــض على كـــل مظلوم

أســـود على كـــل ظـــالم



جرّ النميـــم

ضـمن الفنون الشـعـرية القولية (أى غير المكتوبة) هنـاك قـالب شـعـرى شديد الخصوصية، يشبه إلى حد كبير الموال الرباعى، إلا أنه لايصـاغ موسيقًا على البحر نفسه الذى يصـاغ عليه قـالب الموال بصفة عامة ـ وهو بحر البسيط أو مـايقرب منه ـ يقول الباحث جمال محمد وهبى ـ وهو من أبناء أسوان ـ فى بحثه عن جر النميم: «يتكون المقطع الشعرى للنميم (المقطع الشعرى قد يطلقون عليه لفظ «قولة») من أربع شطرات متحدة القافية، كجناس ناقص أو جناس تام، ويكون مضمون ذلك المقطع تلقائيًا فوريًا دون ترتيب أو إعداد مسبق من الشاعر (أو القوال) حيث يفرضه الغرض المتناول نفسه، ويكون الإبداع مرتكزًا على الخبرة المكتسبة من الأسلاف، فى المعانى والمفردات والصور الجمالية «ويكون النسق الموسيقى لهذا الفن هو بحر الرجز الذى يختلط أحيانًا بوزن بحر الكامل ـ تفعيلة بحر الرجز هى (مستفعلن) /٥/٥//٥) وتفعيلة البحر الكامل هى (متفاعلن/٥/٥//٥) وغالبًا مايكون البحر الشعرى (يقول الباحث) هو: «فعلن متفاعلن.. مفعولان.. فاعلن».

وحول تسمية الفن بهذا الاسم يقول الباحث محمد محمود الكاتب ـ من أبناء أسوان ـ فى دراسة حول هذا المعنى: «اختلفت الآراء حول تفسير هذه الكلمة، فمنهم من رأى أن هذه الكلمة يعود أصلها إلى (نمّ) بمعنى أفصح عما بداخله، أو بمعنى (وشى) ويضيف الباحث مانصه: وتعتبر «دراو» معقل تلك القبائل العربية ـ العبابدة والبشارية ـ التى اختصت بهذا الفن ـ ودراو أيضًا تعتبر سوقًا تجاريًا ضخمًا للإبل القادمة من السودان. لذا انتشر هذا الفن بطبيعة الحال فى دراو منذ نشأته وحتى الآن.

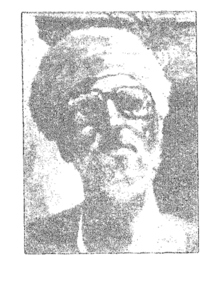
وكما هو شأن كل الفنون الشعبية القولية نرى أن الكتابة بقدر ماتحسن إلى الفن ـ حيث تحفظه للأجيال التالية دون تحريف ـ بقدر ماتسىء إلى هذا الفن. إذ أن كتابته مهما أوتيت من براعة لاتستطيع أن تعطى للقارىء نفس الصوتيات وطريقة نطق الكلمات التى تمثل ـ مجتمعة ـ خصوصية كل فن قولى، وتحمل سمات منطقته التى ولد فيها وعاش:

لو خطرت يباريها الأمين جبرين   لو جلست يسليها العنب والتين
لو نطقت معاك يطرا الحديد ويلين   ولو قلّت عنيها لفوق يخفى القمر ما يبين

ومنه أيضًا:

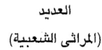
كل ماأصاحب لى صاحب ألقاه خاين وجافى
يسقينى المرّ والعلقم فى الصباح صافى
وجرى ويجرى إيه م الجبان يانفس لاتخافى
لا مال اتوجد ولا حتى صديقا موافى

وإذا كان «جر النميم» يصاغ على شاكلة تشبه الموال الرباعى إلا أنه يختلف عنه من وجهين: أولهما هو النسق الموسيقى، وثانيهما هو اختلاف يقع فى قافية الشطر الثالث ففى الموال تكون قافية هذا الشطر حُرّة أى لاتتبع القافية الأصلية، كما فى الموال الذى يقوله كاتب هذه السطور:



بخت الخسيس اتعدل لمّا الزمن غـلاّه
ورخّص ابن الأصـول وفْ قدْرتُه غـلاّه
فردْت قلْعى عشان ارحل خانتنى الريح
ودَرسْت جُـرْنى طلـع تبنُه بـلا غـلاّه

و.. جرّ النميم دائماً يُؤدَّى ـ فى نَصْبة السامر ـ فى مناسبات تخصّ القرية أكثر مما تخص المدينة، مثل حفلات «ليلة الحنّة» التى تسبق الزواج، وحفلات الطهور، والموالد التى تخص المشايخ الصوفية والأولياء.. وكل تلك المناسبات مظاهر قروية تهتم بها القرية دون المدينة.



العديد

(المراثى الشعبية)

العديد هو فن قولى نسائى يسمى بفن الحزن الباكى، يعتمد على المقطوعات التى يتكون كل منها من أربع شطرات (أى أنه فن تربيعى) ويعتمد على القصائد كالشعر القريض وكذلك يحاول العديد أن يتوسل بالقافية المتعددة، وأن يعتمد عليها كما يفعل الشعر الفصيح وشعر المقطعات، ولكن ضعف ثقافة المعددات (المحترفات منهن) ـ فيما يبدو ـ لم يتح لهن تحقيق التزام القافية التزامًا واضحاً فاكتفين بالتقارب والتوافق فى النغم الموسيقى مكان القافية فى بعض الأحيان، وفى الأحيان الأخرى تحقيق القافية إما فى نهاية الشطرين أو نهاية البيتين. وفن العديد لايؤدى إلا ملحنًا منغّمًا من قبل المعددات وذلك فى صوت موسيقى متناسق محفوظ لديهن، فهو ينتقل من جيل إلى جيل، ثم إنهن يحاولن جهدهن أن يضفين على هذا الصوت رنة عاطفية حزينة مؤثرة من شأنها أن تزيد من وقع العديد فى النفس وإهاجته للبكاء والشجن.

الفرق بين العديد والرثاء:

الرثاء يحرص أولاً على تعديد فضائل الميت وعلى المعانى، أما العديد فيحرص على تصوير حزن الباكية وعلى إهاجة العواطف (ظاهرة المعددات المحترفات) وهناك اختلاف آخر فى طريقة النظم؛ فنجد أن الرثاء يسير على نظم الشعر العربى المعروف فى عمل قصيدة مكونة من أبيات (القصيدة التقليدية) مثل القصيدة التى مطلعها:

آذَنَتْنَا ببينها أسماء/ رُبَّ ثاوٍ يملّ منه الثواءُ

أما العديد فيتكون من مقطوعات، والمقطوعة أربع شطرات كل شطرتين بقافية. ولكن كثيرًا مانجد الشطرتين الأخيرتين ما هما إلا تكرارًا لسابقتيهما مع تغير القافية فقط، مثل العدودة التى تقول:

بحرى البلد ساعى معاه جوّاب
ياواد ســلام ولاّ خبـر غيـّاب
بحرى البلد سـاعى معاه ورقة
ياواد سـلام ولاّ خبــر غُرَبَة

والعديد فن قولى مجهول القائل وليس منسوبًا إلى امرأة بعينها. وفى العديد ليس هناك وحدة غرض إلا إهاجة البكاء. ويتّسم العديد بعدم التروى فى التأليف وإنما ينتجه موقف محزن مفاجئ أى يعتمد على الارتجال بقدر ماتسعف به القريحة للمعدِّدة، كما يتسم بالمحلية، فهو محلّى بمعنى أن كل منطقة تكاد تقتصر على عديدها. ولابد أن نقرّ بضعف ثقافة المعددات، مما يخل بالقافية أحيانًا، كما يتسم بظاهرة واضحة وهى ظاهرة التكرار - جَريًا على عادة العرب فى التكرار الذى يؤدى وظيفة فنية لترسيخ الفكرة والتركيز عليها - كما فعل «المهلهل» فى قصيدته التى يقول فيها:

«قرِّبا مربط النعامة منى/ لقحت حرب وائل عن حيالى»

ثم كرر الشطر الأول فى معظم أبيات القصيدة بعد ذلك.

جاء العديد على المنوال نفسه، تقول المعددة:

ياريت لابويا ولد ومهبَل

يمسك جريد النخل ويسبل

ياريت لابويا ولد وهبيل

يمسك جريد النخل لما يميل

فتكرر المطلع فيما عدا قفلته التى تستلزم تغيير القافية فى كلا الشطرتين. وتقول المعددة:

ناس العروسة جابوا الغدا رُغْفان

لقْيوا العروسة والعريس غضبان

ناس العروسة جابوا الغدا طايب

لقيوا العروسة والعريس غايب

مراجع الدراسة

١ - ابن خلدون، **المقدمة للعلامة ابن خلدون**، طبع على نفقة مدير إدارة المطبعة الشرقية.

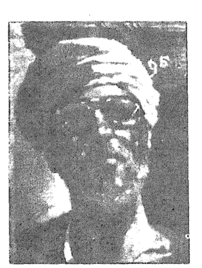
٢ - أبو بثينة، **الزجل العربى**، كتاب الهلال العدد (٢٧٠) القاهرة يونية ١٩٧٣ .

٣ - د. حسن نصار، **الشعر الشعبى العربى**، مكتبة الدراسات الشعبية العدد (٦٤) ط٢ الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة مارس ٢٠٠٢م.

٤ - صفى الدين الحلى، **العاطل الحالى والمرخص الغالى**، مركز تحقيق التراث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨١م.

٥ - د. صلاح الراوى، **الشعر البدوى فى مصر**، جـ١، مكتبة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - العدد (٤٧) القاهرة فبراير ٢٠٠٠م.

٦ - عبد الستار سليم، **فنون الواو - الموال - الموشح**، سلسلة أقلام مصرية ط١. الناشر: اتحاد كتاب مصر - دار زويل للنشر القاهرة ١٩٩٩م.



٧ ـ د. مصطفى حركات، **الهادى إلى أوزان الشعر الشعبى**، دار الآفاق ـ الجزائر.

٨ ـ د. مصطفى رجب، **التربية الشعبية فى المجتمع الريفى**، دار محسن للطباعة بسوهاج.

٩ ـ د. مصطفى رجب، بحث لم ينشر.

١٠ ـ غطاس خشبة، **تطور الشعر فى الغناء العربى**.

١١ ـ د. أحمد مرسى، **الأغنية الشعبية**.

١٢ ـ صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**.







سيرة بنى هلال
الشفهية ودرس الاختلاف(*)

محمد حسن عبد الحافظ

باحث فى الأدب الشعبى.

- I -

الثقافة تعبير ذاتى - فردى أو جماعى - عن العالم؛ أى تعبير عن نمط تمثل ذلك العالم وإدراكه من قبل الفرد والجماعة (قبيلة، طبقة، شعب،... إلخ). وبهذا المعنى، تعيد الثقافة - فى ذلك التعبير - بناء العالم على نحو مختلف عن الهيئة «الطبيعية» التى يوجد عليها خارج أى إدراك له. لكن الثقافة، إذ تعيد ذلك البناء من خلال عملية التعبير، أو الإنتاج الرمزى، تفعل ذلك على أنحاء مختلفة: على نحو مكتوب، وعلى نحو شفهى، صوتىّ وحركىّ. ليست الثقافة المكتوبة - بما فيها المعرفة النظرية والتجريبية - إلا لحظة بسيطة من لحظات التعبير الثقافى، تمكن تسميتها بلحظة التعبير عن الفاعلية المنطقية، أو العقلية، أو الاختبارية، للتمثل الإنسانى للعالم. وهى إذ تظهر فى صورة مكتوبة، تتخذ لغة معرفية ومفهومية خاصة بها، يستقل بها المجال المعرفى عن سواه من مجالات الثقافة المكتوبة كالأدب - مثلاً - بأجناسه التعبيرية المختلفة(1).

لكن الثقافة - أيضًا - هى التعبير الشفهى (غير المكتوب)، ممثلاً فى أجناس مختلفة من الفنون، ومن التعبير الحركى الذى يتخذ الجسد مادة له فى المقام الأول. ففى الغناء والأمثال والسير الشعبية، وفى النحت والفن التشكيلى، وفى العمارة والنقش على الخشب والمعادن والجص والرخام... إلخ. وفى الوشم («النقش» على الجسد)، وفى التطريز والحياكة وسوى ذلك؛ نصوص من التعبير الثقافى لا تقل قيمة عن النصوص المكتوبة فى مضمار التعبير عن نوازع الذات وحاجاتها الجمالية، وعن

(*) بحث مقدم إلى الملتقى الدولى حول الشفاهية والمنطوق والكتابية الذى نظمه المركز الوطنى للتاريخ وعلم الإنسان وعصور ما قبل التاريخ بالجزائر العاصمة، فى الفترة من ٦ إلى ٩ يناير ٢٠٠٨.

(1) عبد الإله بلقزيز، فى البدء كانت الثقافة، نحو وعى عربى متجدد بالمسالة الثقافية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨، ص ٤٥.

نوع تفاعلها مع العالم المحيط، بل نستطيع أن نرصد التجليات المختلفة لهذا التعبير الثقافى حتى فى المأكل، والملبس، وطقوس العبادة، ومراسيم الاحتفالات والأعياد والمواسم والمآتم وغيرها، فيما يسمى بمنظومة العادات والتقاليد والمعتقدات. إنها جميعًا أشكال مختلفة من الإفصاح عن الذات وعن الوجدان الفردى والجمعى، وعلى صفحتها، تمكن قراءة المجتمع الذى تعبِّر عنه، وبنيته العقلية – بتعبير كلود ليفى شتراوس – وشخصيته الحضارية. ففيها يخرج ما بداخل مستودع الذاكرة من معطيات قابلة للتحليل الاجتماعى(٢).

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٦.

ليس ثمة امتياز للثقافة المكتوبة (العالمة) على الثقافة الشعبية (الشفهية) فى مضمار التعبير عن الذات، فكلاهما يشكل طريقة من طرائق هذا التعبير، اللهم إلا فى ما بينهما من تفاوت فى درجة النظام والتعقيد، حيث تبدو الثقافة المكتوبة أكثر تراكمًا. غير أن المحنة لا تكمن فى هذا الجانب، نعنى ليست فى وجود فوارق فى أنماط التعبير وفى درجات النظام فيه؛ بل تكمن فى مستوى التمثل لدى كل منهما؛ ذلك لأن هناك قدرًا من التفاوت فى وعى كل من الثقافة المكتوبة (العالمة) والثقافة الشفهية (الشعبية)(٣).

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٦–٤٧.

يتبدى ذلك – بوضوح أكبر – فى مجال كتابة تاريخ كل منهما، حيث يبدو، حتى الآن، أن التاريخ الوحيد الذى حُفظ بعناية فائقة فى معظم المجتمعات هو تاريخ الثقافة المكتوبة، فيما لم يحظَ تاريخ الثقافة الشعبية (أو ما يعرف بالتاريخ الشفهى) بكبير اهتمام يليق بمكانته فى بناء المجتمع الثقافى. وقد يعود ذلك إلى قداسة المكتوب لدى مجتمعات بعينها كالمجتمع «العربى – الإسلامى»، لكن هذه القداسة لم تتأسس على قاعدة الحداثة على نحو ما حدث فى المجتمعات الغربية – أو ما يسمى بمجتمعات الشمال – بل قامت على النهج الخاص الذى انتقل به العقل العربى من حالة الكلام الشفهى إلى حالة النص المكتوب مطلع العصر العباسى، حيث نجم عن هذا التحول/الانتقال: تعديل أو تغيير عميق فى بِنَى المجتمعات التقليدية وفى موازين القوى بين الشرائح الاجتماعية المختلفة، وبات العقل الإسلامى (الكتابى) مرتبطًا بالدولة (السلطان) ورجال الفقه والطبقات الحاكمة(٤).

(٤) بسام بركة، الحدث الاجتماعى وذاكرة الشعوب، **الفكر العربى**، بيروت، ١٩٩٧، ص ٧١.

لقد تم تثبيت التاريخ «العربى - الإسلامى» بما كُتب فحسب(٥)، ناهيك عن الأسئلة الخاصة بكيفية كتابته، ومن كتبه؟ وعمن كُتب؟ ولمن كُتب؟ الملاحظة الجديرة بالانتباه هنا، هى أنه بات إسقاط زمكانية هذا التاريخ المكتوب واقعًا دومًا على سياقات زمكانية شفهية ذات مخيلة تاريخية مختلفة.

(٥) حول هذا الموضوع، راجع: محمد أركون، **تاريخية الفكر العربى الإسلامى**، مركز الإنماء القومى، بيروت، ١٩٨٦.

إن الذى يدفع دومًا الثمن الفادح لقاءَ هذا النهج فى التحول هو ذاكرة المجتمعات وتراكمها الثقافى، و – استطرادًا – معرفتنا له. فحين لا يكون فى إمكاننا أن نكتب تاريخ قسم هائل من التعبير الثقافى لمجتمع أو لشعب ما فنحن بذلك نفتقد القدرة على – والحق فى – بناء وعى تاريخى بتراكمه الرمزى. الأفدح حقًا، والأنكى من كل ذلك، أن الجانب الأعظم من التعبير فى مجتمعاتنا، إنما هو الذى يشغله التعبير الثقافى الشفهى الشعبى(٦).

(٦) بلقزيز، فى البدء كانت الثقافة، **مرجع سبق ذكره**، ص ٤٧.

كما أن قصر اهتمام المؤرخين على الوثائق المكتوبة، دون سواها، أغفل أهمية الدور الذى ينهض به الصوت فى الحفاظ على المجتمعات البشرية والذى غدا اليوم أمرًا ثابتًا لا جدال فيه؛ ذلك لأن مجموع ما يسمى بالمأثورات الشفهية لمجتمع ما

يشكل فيه شبكة من المبادلات الصوتية التى تمثل أعرافًا وتقاليد سلوكية ثابتة بدرجة أو بأخرى، وتتمثل وظيفتها الأولى فى تأمين استمرار إدراك الحياة، وتجربة يقع الفرد بدونها فى شَرَك الوحدة، إن لم يكن فى غياهب اليأس(٧).

إذا انتقلنا من مجال التاريخ إلى مجال الأدب، فإن القياس على ما أحدثته الكتابة من تغير فى المفاهيم النقدية هو الجذر الأساس للمشكلة التى يعانى منها الباحثون فى دراسة الأنواع الأدبية الشعبية.

وجه من وجوه محنة الشفهية - على الصعيد الثقافى العام - يتمثل فى وضعها خطرًا وخصمًا وتهديدًا للكتابية، وهى المحنة التى يعوزها العمق الذى يمكّننا من تدمير هذا التصور المخادع. فالواقع أن أحدهما لا - ولم - يكتسب مناعة ضد الآخر، بل ظلت عمليات التبادل بينهما متصلة قديمًا وحديثًا ومعاصرًا، وهذا لا يخص العربية فحسب؛ بل ينسحب أيضًا على اللغات جميعها: قديمها وحديثها ومعاصرها. وإذا ضربنا أمثالاً لذلك، فقد عرف الشعر العربى القديم شعرًا شفويًا موازيًا له، ومنه الكان وكان والقوما والمواليا والدوبيت والزجل فى المشرق والمغرب العربيين، والموشح الجامع بين الفصيح والعامى والأجنبى فى الأندلس، ذلك ما قعّده ابن سناء المُلك فى "دار الطراز"، وصاغ فى شأنه ابن خلدون نظريته المعروفة عنه فى "المقدمة". وبعد ذلك، عرفت العربية الفصحى فى الأقطار العربية شعرًا شفويًا موازيًا، منه الملحون فى المغرب، والزجل فى كثير من البلاد العربية، والنبطى فى الخليج العربى، والحسانى فى الصحراء المغربية وموريتانيا، والموال وأشكال شعرية شعبية أخرى فى مصر. كذلك عرف الأدب الرسمى الفصيح فى اللغات الأوروبية أدبًا شفويًا موازيًا كأناشيد المآثر والتروبادور والتروفير فى فرنسا، والرومانثى فى إسبانيا، وقد أثّر الزجل الأندلسى القزمانى فى كل من فرنسا وانجلترا وألمانيا وإيطاليا والبرتغال(٨).

بمعنى آخر، صاغه عبدالحميد يونس قائلاً: بالرغم من الانفصام الحاد - المفتعل - بين الشعبى والرسمى، فإن المأثورات الشعبية ظلت تقتحم الثقافة الرسمية، والفن الرسمى، والأدب الرسمى، وغيرها من الفعاليات الرسمية، فى كثير من العصور. كما أن التراث الشعبى قد أفاد من ثمرات العقول والقرائح التى ازدهرت فى حواضر العالم العربى، وفى كنف الحياة الرسمية. ومن الواجب على القوّامين على الثقافة - تخطيطًا ومتابعة - أن يعاونوا الحياة الشعبية على التخلص من كل أثر من آثار ذلك الانفصام(٩).

لكن هذا الواجب، الذى أشار إليه يونس، مطلع السبعينيات من القرن العشرين، قد بدا عسيرًا على التحقق الفعلى، حيث لاتزال آثار ذلك الانفصال غائرة.

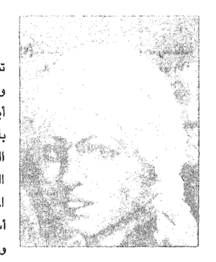
لقد عانت الثقافة الغربية نفسها من هيمنة المفاهيم النقدية الحديثة - التى اختزلت الإنسان وحضاراته وإبداعه فى الكتابة فحسب - على أنواع الأدب الشفهى التى ظلت تلتهمها مجرة جوتنبرج والحضارة التكنولوجية الغربية. لم يجد زومتور بدًا من أن يطلق حكمًا يبدو متسمًا بنوع من القسوة المضادة للمقولات النقدية التى نقلها عدد من النقاد العرب عن الإنجازات النقدية الأوروبية، حيث يقول زومتور: «ليس حال المفاهيم التى ينقلها التحليل النصى، منذ عشرين عامًا، علميًا فى شىء»(١٠).

(٧) زومتور، خلود الصوت، **رسالة اليونسكو**، القاهرة، العدد ٢٩١، اغسطس ١٩٨٥، ص ٤٠.

(٨) محمد السرغينى، عن تجنيس الشعر الشفوى، **عالم الفكر**، الكويت، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثانى، اكتوبر/ديسمبر ٢٠٠٠، ص ٢٤٩.

(٩) عبد الحميد يونس، **دفاع عن الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤-١٥.

(١٠) زومتور، **مدخل إلى الشعر الشفاهى**، ترجمة: وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٣٨.



يشير الواقع الميدانى إلى أن حالة التجافى - بمعنى القطيعة والانفصال - لا تسكن فى قلب القيم السائدة من الثقافة «العالمة» - الرسمية أو النخبوية - فحسب، وأن ممارسة فعل التجافى ليست محصورة فيها، فالمنتمين إلى الثقافة الشعبية هم أيضًا مسكونون بهاجس غامض، يبدو قديمًا ومتوارثًا، يتبدى فى الشعور العميق بالانفصال بين قيمهم الثقافية المتسقة مع حياتهم التاريخية واليومية، وبين قيم الثقافة الراقية العالية! فليس غريبًا أن أسجل موقف الانفصال نفسه (المضاد) من قبل الرواة الشعبيين لسيرة بنى هلال وجمهورها، لتكتمل دائرة التجافى بين الرسمى والشعبى، المدون والشفهى، فالراوى عنتر عز العرب (منشية همام، مركز البدارى، محافظة أسيوط) يصف الهلالية بأنها «**تاريخات**»، وبأنها أكثر مصداقية بالنسبة إلى الناس، ويحول الشعبى إلى رسمى؛ أى معتمد ومكين، عندما تحدث أحد المتعلمين من الجمهور المستمع عن نص السيرة المطبوع، فالتفت الراوى فجأة إلى الجامع، مشيرًا إليه بأن ينتبه جيدًا إلى قوله الذى بدا قاطعًا:

> **«الحاده اللى هىْ مش رَسْمِى، وتطلع بِخَطِّ القلم، دى ما تعتمدهاش... أصل خط القلم عُمْرُه ما...، شوف، هو مش دَوَابْ هَتِكْتِبُهْ: السلامات والطيبات، دى تاريخات، المكتوب ده ما يديبوش، يديبه الرادل الحافض، الشاعر، اللى هو إيه: مِتْسَوِّحْ فِى لِبْلَادْ، وسِمِعْ، وحِفِضْ، إنما القلم لأ. ما تعتمدش خط القلم، إللى عايش مع الناس أَمْكَنْ»(١١).**

فى لقاء آخر، انعقد بمنزل الراوى يوسف أحمد يوسف بمدينة البدارى، يعلق أحد الجالسين على دور الهلالية وقيمتها فى حياة الناس، ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن المادة الإعلامية التليفزيونية، حيث ينظر إلىَّ باعتبارى وسيطًا بين الناس ومسئولى الإعلام، قائلاً:

> **«هِىَّ أغلب البدارى حَدَانَا هِنَاهُوَّ بتحب ابو زيد، سيرة ابو زيد. ليه... لأن سيرة ابو زيد فيها الشجاعه، ويا ريت النهاردا إحنا الدولة شغتنا تبص لعملية الشجاعة والإنسانية والزوق، إنما أغلب حاليًا دِلْقِيْتِى بَلاَ مُؤَاخْذَه بيدوبولنا حادات للشباب فى التِلِيفِزْيُوَنَاتْ والراديويَّات، حَدِيْتْ مَالَهْشْ أىّ معنى. وبنسمع حادات مش مصريَّه، اللى هِىَّ مِشْ الصيغه المصريَّه. مفروض إنه يكون فيه رِقَابَه شِدِيده، وأنا بتكلم بأعلى صوتى إن فيه حادات بيديبوها فى التَلَفِزْيُونْ من غير رقابه. المفروض ما نْمَسِّلْش إحنا الأَدَانِبْ، ما نمسلش الأدانب، إحنا دوله عربيه. ونَرْدُو من الله، نَرْدُو من الله، واكررها تانى وتانى وتانى، بَاقُول إنَّ يكون على التليفزيون رقابه قويه عن دَمِيْغْ الأفلام اللى هِىَّ مش طبيعة العرب. ولو عايزين تقلّدو الغرب، قُلْ لُهُم يقطعو الإرسال من الدِّيْزَه ومْقَبِّلْ، إِفْصِلْ خالص التِلْفِزْيُونْ من الدِّيْزَه ومِقَبِّلْ، وخد انت حقك وادِّيْنَا حقنا»(١٢).**

(١١) **الحاده**: الحاجة؛ الشىء. **مش**: ليس / ليست. **عمره ما**: لا يمكنه طوال حياته. **دواب**: جواب، رسالة خطية. **دى**: هذه. **تاريخات**: جمع تاريخ. **ما يديبوش**: ما يجيبوش؛ لا ياتى به. **يديبه**: يجيبه؛ ياتى به. **الرادل**: الراجل. الرجل. **متسوح**: سائح، متجول، جائل. **حِفِضْ**: حفظ (فعل ماض).

(١٢) **البدارى**: مدينة تنتمى إلى محافظة أسيوط تقع على الجهة الشرقية للنيل (٤٥٠ كم جنوب مدينة القاهرة)، **حدانا**: عندنا. **هناهو**: هنا. **الدولة شغتنا**: دولتنا. **دلقيتى**: دلوقت؛ الآن. **الراديويات**: جمع راديو؛ أجهزة الراديو. **حادات**: حاجات. **ما نمسلش**: لا نمثل؛ لا نقلد. **الأدانب**: الأجانب. **نردو**: نرجو. **الديزة**: (محافظة) الجيزة. **ومِقَبِّلْ**: وصولاً إلى الوجه القبلى؛ يقصد منطقة الصعيد بجنوب مصر . **وخد**: وخذ. **وادينا**: واعطنا؛ امنحنا.

ذلك لأن الإرسال التليفزيونى لا يعبر عن ثقافتهم وقيمهم، ولا يحقق لهم المطالب الجمالية والرمزية. بل يطرح الرجل البدائل الفنية والثقافية التى كان ينبغى على هذا الوسيط الجماهيرى الطاغى أن يتبناها، كما يرى أن الأمر أكثر سوءًا فى حالة القناة المرئية المحلية.

إن هذه الرؤية البسيطة والعميقة فى أن تدفعنا إلى التفكير مليًا فى معنى القيم الرمزية للجماعة الاجتماعية. فبالرغم من أن جانبًا من جوانب الإعلام المرئى يعد تخليدًا لقيم الصوت البشرى، بل يمثل ثأرًا للصوت من القرون التى رزحت فيها المجتمعات الإنسانية تحت نير الكتابة، ويشكل نزوعًا بشريًا لاستعادة حق الكلام[١٣]، فإن الشأن ليس فى الصوت (الخام) نفسه، وإنما فى القيم التى يحملها هذا الصوت، فهى التى تعكس بصورة واضحة المحيط الطبيعى والاجتماعى للقوم الذين يتكلمونه.

(١٣) زومتور، خلود الصوت، مرجع سبق ذكره، ص ٨.

فلنضرب مثلاً من الواقع الميدانى: بالرغم من أن الدراما التليفزيونية (المسلسلات) تقدم، أحيانًا، معالجةً أو استلهامًا لبعض النصوص الشعبية الحية، لعل «السيرة الهلالية» واحدًا من أبرز الأعمال فى نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين، فمن المدهش أن يُصرِّح معظم من التقيتهم من الرواة والجمهور بأنهم يرفضون مشاهدة العمل رفضًا قاطعًا (الآخرون لا يعتدون بالجهاز التليفزيونى وبمادته الإعلامية من الأساس). نتصور أن التفسير المباشر لهذا الموقف، هو أن هذا العمل التليفزيونى، تأليفًا وإخراجًا وتمثيلاً وديكورًا، لا يعكس طقوس السيرة كما يعيشها الناس، حفظًا وروايةً واستماعًا. والأهم من ذلك كله أنه لا يجسد، من وجهة نظرهم، القيم الرمزية التى تنطوى عليها السيرة الشفهية. الراوى حسنى جاد (النخيلة، أبوتيج) يرى أن «أبو زيد» و«دياب» و«خليفة» و«الجاز» (الجازية) و«بدير» وغيرهم... لم تكن طريقة حديثهم على هذا النحو، ولم يكن هذا لسانهم، ولم تكن هذه ملابسهم، ولم تكن تلك بيوتهم وأماكن عيشهم، كما أن أحداث المسلسل التليفزيونى لا تمثل ما يعرفه - هو - ويعرفه ناسه وأهله عن الهلالية.

ثمة ملاحظة أخرى مثيرة فى موضوع السيرة الشعبية، فقد لعبت الإذاعة المسموعة (الراديو) دورًا مهمًا فى إنعاش السيرة الهلالية وتنشيطها فى الذاكرة الشعبية، حيث قدمها الشاعر عبدالرحمن الأبنودى بأداء راوٍ شعبى يعبر عن الذائقة الجمالية لجمهور السيرة العريض. وفى الغالب، يشهد جمهور السيرة بتفوق الشاعر الشعبى «جابر أبو حسين»، ويؤكد استمتاعه بأدائه وبربابته، ويرى أفراد منه - بتعبير أحدهم - أنه «متقن الكلام»، وقد عاينت غير مرة تجمع نفر كثير من الناس فى مقهى خلف مقام «سيدى أحمد الفرغل» فى مدينة «أبوتيج»، ليستمعوا إلى السيرة الهلالية التى تذيعها إذاعة شمال الصعيد من المنيا فى موعد ثابت يوميًا (الساعة الثامنة إلا ربعًا من مساء كل يوم)، وهو نفسه المشهد الذى يتكرر يوميًا فى مختلف مدن الصعيد وقراها، وكثيرًا ما استمعت إلى جمهور السيرة فى محافظتى سوهاج وقنا وهم يصفون اهتمامهم ودأبهم على سماع حلقات السيرة المذاعة بأداء الشاعر جابر أبو حسين.



من هذا المنطلق، يرى عبدالحميد حواس أن للإذاعة دورًا رئيسًا فى إنعاش السيرة الهلالية منذ الثمانينيات، بعكس ما هو متوقع منها، حيث يُنظر إلى وسائل الاتصال الحديثة - إجمالاً - على أنها معاول هدم للمأثور الشعبى، لكن حواس لا

يرى فيها ما يهدد الشفهية، وهى السمة المتأصلة فى المأثور الشعبى؛ بل يرى أن بعضها (الإذاعة تحديدًا) قد ساعد كثيرًا على انتعاش الشفهية(١٤)، وهو بذلك يتفق مع مارشال مكلوهان M. McLuhan فى تصوره للطبيعة الشفهية السماعية (Oral - Aural) لبعض وسائل الإعلام الحديثة، والتى يمكن أن تشكل حلقة وصل بين الثقافتين الشعبية والجماهيرية(١٥).

أما صفوت كمال، فيبدى حذرًا فى تقبل تأثير وسائل الإعلام الحديثة فى طبيعة المادة الشعبية وأسلوب تناقلها ومدى أصالتها، مؤكدًا على أن هذه الوسائل ربما أصبحت عقبة فى سبيل عمل دراسات علمية دقيقة عن أصل الإبداع الشعبى، ومدى انتمائه لمجتمع من المجتمعات، حيث يقول(١٦):

«وفى عصرنا الحالى، يواجه باحثو الحكايات الشعبية صعوبات عدة فى معرفة مدى البعد الزمانى أو الأصل الجغرافى للحكايات التى تم جمعها منذ فترات طويلة، أو جمعت حديثًا، نظرًا لأن وسائل الاتصال الجماهيرية من وسائل صوتية ومرئية حلت محل الرواة الشفهيين، كما أن اهتمام وسائل الاتصال الجمعية بمواد المأثورات الشعبية وإذاعتها وإعدادها إعدادًا فنيًا محدثًا قد كسر حواجز المسافات واللغات بين ثقافات الشعوب بل سوف يصبح من العسير مستقبلاً وضع دراسات علمية دقيقة عن المأثورات الشعبية لدى الشعوب، ومعرفة الحدود الفاصلة بين ما هو منتج أصيل فى مجتمع ما، وما هو محدث ومستقبل وشائع، بل بين ما هو إبداع محدث أو ما هو مأثور متوارث أو بين ما هو شائع بين الناس وليس من إبداعهم، بل هو من إبداع فرد أو جماعة محدودة، وشاع بين الناس عن طريق وسائل الإعلام الحديثة».

على صعيد الملاحظة الميدانية، نجد عددًا من الرواة يرفض تكريس السيرة فى رواية واحدة، وبأداء راوٍ فرد. الراوى حسنى جاد يؤكد امتناعه عن سماع حلقات السيرة (الإذاعية) بعد متابعة محدودة، لأسباب متعددة، منها أن رواية «أبو حسين» بها مواقف «تاريخية» لم تحدث بالفعل، أو لأن الشاعر يهتم بـ «تركيب الكلام»؛ أى بالصنعة الفنية لمربعات السيرة على حساب المضمون التاريخى والتفاصيل الدقيقة. ويرى الراوى حسنى أن السيرة تُروى بأشكال شعرية أكثر دلالة على المهارة الفنية للرواة، مثل شكل الموال الذى يتيح رواية السيرة بصيغ حوارية، أو بطريقة «الفرش والغطا» التى تعنى مشاركة أكثر من راوٍ، أو تقوم بتوسيع قاعدة مشاركة الجمهور مع الراوى، وغير ذلك من الأشكال الشعرية، التى تختلف عن الأداء بنظام المربع الشعرى الشهير فى الصعيد، كأدوار الموال التى جمعتها بأداء الراوى حسنى جاد الذى يحمل اعتقادًا راسخًا بأن رواية أبو حسين قد كتبها له «جماعة مهندزين»(١٧) حيث يعيد أبو حسين تكرار الرواية «المهندسة» بنسق المربع على نحو يبعث على الملل فى رأى جاد الذى يرى فى الموال نموذجًا أكثر شعرية وصعوبة وقدرة على تكثيف أحداث السيرة:

● قالت دَوَابَه تعالو ابكو مْعَاىْ يا بَنَاتْ **(يا بنات)**

على الخفادى أبوى سكن التراب يا بَنَاتْ **(والبنايات؛ القبور)**

يوم ما زارونا الهلايل زارنا النِّيا يا بَنَاتْ **(والبين)**

قالت دَوَابَه قومو ابكو مَعَاىْ بالحيل **(بشدتكم)**

من كُتْرِ نُوْحِى على بُوْيَا اتهد القُوَى والحيل **(القوة؛ الصحة)**

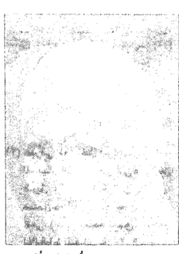
(١٤) انظر: عبد المنعم تليمة (مشرفًا)، **الأدب العربى: تعبيره عن الوحدة والتنوع**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٧ (انظر: عبد الحميد حواس، الأدب الشعبى وقضية الإزاحة والإحلال فى الثقافة الشعبية، ص ٤١٣-٤١٤). وانظر عرض حصة زيد الرفاعى لهذه القضية فى: الفولكلور فى الوسائط الجماهيرية: مظاهر التأثير والتأثر بين فن الإعلام والثقافة الشعبية، **عالم الفكر**، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العددان الأول والثانى، يوليو/ سبتمبر- أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٥، ص ١٧٦.

(١٥) حصة الرفاعى، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٧٦.

(١٦) صفوت كمال، **الحكايات الشعبية الكويتية: دراسة مقارنة**، الكويت، ط١، ١٩٨٦، ص ٣٦.

(١٧) **مهندزين**: مهندسين.





وادى ديْمْتِىْ سهرانه لما انْدَلّى عَلَىَّ السيل

وادى ندْمة الصبح طَلّتْ يا دياب وبَنَاتْ **(وبانت؛ ظهرت)**

● قوم دياب عما يقول ما هُوَّ فعْلكُمْ يا بَنَاتْ **(يا بنات)**

دا كنت انزل السوق يزَغْرتْ نسْرَهَا وبَنَاتْ **(والبين، غراب البين)**

لما قتِلْ ابوك يا دوابه طلع العرب دُبْنَاتْ **(جبناء)**

قالت قعدت يا عم دياب تحت السَّدَرْ مَالَه **(مال بك)**

زى عبيد البَدَمْ عَمَا يْرَاعُوكْ ورَا المَالَه **(وراء المال)**

قال لها دا انا هانزل السوق واتكل على المَالَه **(المولى؛ الله)**

قالت صاحب الهم دَالَه ياللا زغرتو يا بَنَاتْ[18]

● قالت دَوَابَه...

يا عم دياب انا بَعَت لَكْ ورَقَتَ **(ورقدت؛ صهينت؛ لم تهتم)**

(أمال مين اللى مضَمَّنْ ابوى غيرك انت؟ وابعت لك وانت فِى الدَّبل وراقد؟! دا انت حقّتَكْ يوم ما كنت سَمعت كنت ديت وحدك)

● قالت دَوَابَه يا عم دياب كيف بَعَت لَكْ ورَقَتَ

ما تشوف زرعك حصده الزناتى وْعَرَمُه ورَقَتَ **(وراء قت؛ بطيخ)**

(زرعك يعنى ردَّالْتَكْ[19]، حصده خليفه أهه وعرمه ورَا قَتّ؛ كلام فاضى)

وتونس سكرت مع بنى هلال يا بو موسى كتير ورَقَتَ **(وراقت؛ صفيت؛ تصالحت)**

(وراقت كمان، مين فاضى لنا ياخد التار؟!)

● قالت دوابه...

يا عم دياب انا بعت لك ورَقَتًا **(ورقدت؛ صهينت؛ لم تهتم)**

ما تشوف زَرْعَكْ حَصَدُه الزناتى وعَرَمُه ورَقَتَ **(وراء قت؛ بطيخ)**

وتونس سكَّرَتْ مع هلال يا بو موسى ورَقَتَ **(وراقت؛ صفيت؛ تصالحت)**

وقعدت يا دياب ولا عادش معاك أفكار

ودِسْمِىْ نهارها داب كما داب الحديد عَ الكار **(الكور؛ أداة نفخ النار)**

ما تقوم يا ولد موسى يا واكل لحوم لَبْكَارْ

تَبْعَتْ رَعْى الدمال زى العبيد ورَقَتّ[20] **(رقدت؛ نمت)**

وهو نفسه النموذج الذى يعتمد عليه أداء الراوى عبد العاطى نايل:

عَامرْ عَيْقُوْلْ:

● أمَانَه عَلَيْكْ يَا طيْرْ خَبَّرْنِى عَلَى المُرْدَاهْ **(المُردَه؛ المرسى)**

حرب الزناتى خليفه قاسى ديْمَا يشَيَّبْ المُرْدَاه **(الفتيان)**

(١٨) **عبيد البدم**: ويُقال أيضًا: عبيد البدومه. البدم (= البجم) معناها العبيد السود، يُقال: فلان بجم، زى البجم. لعلها تركية، أو من البكم (انظر: **معجم تيمور الكبير للألفاظ العامية**، ج٢، دار الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢). داله: جاله، جاء إليه.

(١٩) **ردَّالْتَكْ**: رجالتك؛ رجولتك.

(٢٠) **دسمى**: جسمى؛ جسدى. **عَرَمُه**: جمعه، وخزنه. **الكور**: أداة من أدوات الحدَّاد والنحَّاس، وظيفتها إشعال النار. **سَكَّرَتْ**: أغلقت نوافذ العداء.

عامل كما آفْ لَمّا وَسْطِ البُحُوْرْ مُرْدَاه (مارد)

عامل كما آف وسط البحور بِيْتِى (يبيت؛ ينام)

قَضَبْ زَمَانِى ما خَلِّفْتِشْ فِى الدِّيَارْ غِيْرْ بيتى (بنت)

أنا كنت عَشْمَانْ أَمَوِّتْ خليفه واعُوْدْ على بِيْتِى (دارى)

ما عُدِّتْشْ لِبِيْتِى ولا رَادْشِ الكريم مُرْدَاه[21] (مرادى؛ مطلبى؛ أمنيتى)

كما عبر الراوى عنتر عز العرب عن غضبه من الوقائع «الكاذبة» فى رواية «أبو حسين» بأنه «كَسَّر الراديو» حتى لا ينطق ثانيةً، قد نرى فى هذا السلوك تفسيرًا للتناقض الناشىء من رغبته العارمة فى الاستماع إلى السيرة، أو بالأحرى حنينه الشديد إلى زمن شاعر الربابة. وفى الوقت نفسه، يتعارض وعيه مع طريقة الأداء، ويرفض بعضًا – أو قسمًا كبيرًا – من التفاصيل الوقائعية التى ترد فى رواية "جابر أبو حسين".

وفى أحد اللقاءات سُئِلَ الراوى نفسه من قبل أحد الحاضرين (وهو ابن شقيقته، ويعمل مدرسًا للمرحلة الابتدائية) عن رأيه فى السيرة التى يرويها الشاعر جابر أبو حسين، ويبدو أن السائل كان يعرف أن خاله اعتاد الاستماع إلى حلقات السيرة التى تذيعها إذاعة شمال الصعيد يوميًا، فرد الراوى:

«بَاضْحَكْ وانا راقد، ما انا يُمَاتِى اسمعه، بضحك على الكِدِبْ. والله العظيم كِدِبْ»[22].

ويعود فى سياق آخر ليستدرك قائلاً:

«بس الحق دابر أبو حسين مُتْقِنِ الكلام، الدُّدْ كْدِه، سوا كدب أو صح هو مُتْقِنِ الكلام. ليه... أصل اللى كاتبينه مهندزين وناصحين، ودَاقِنِ الكلام دَقْنْ كده، إنما صح!... أبدًا»[23].

لا يختلف الموقف كثيرًا فى حالة السيرة المدونة والمطبوعة، حيث يقول:

«والكتب دى طبعاه مطبعه التانيه، شوية دَمَاعَه مهندزين ومالفينه، إنما رسمى ما فيش، رسمى... حقيقى... راوى قايله وكان قاعد، ما تلقاش»[24].

أما السؤال المباشر الذى طرحه أحد المتعلمين على الراوى، والذى يتعلق بمدى قرب السيرة من الواقع التاريخى: "هل السيرة حقيقة أو خيال؟"، فيجيب عنه الراوى حسنى بقوله:

«دلوقتِ الحرب مع إسرائيل كدب ولا صح؟! (...) هُمَّ برضو كانو بيحاربو، بس فيه زِوَادَه، يعنى كان الراوى يمشى معاهم، يحَقِّقْ المواقع بتاعتهم، الراوى دا زى ما تقول ايه... قَالَ الرَّاوِى، أهُوْ هُوَّ دا الراوى اللى كان يمشى معاهم، ده يفهِّم ده، ودِه يفهِّم دِه، ودِه يفهِّم ده، زى ما انت عتقَرِّى عْيَالْ دلوقتِ (يوجه الراوى حديثه لابن أخيه)، وبكره وبعده العيال اللى قريتهم يقَرُّو عيال، بكره وبعده دول يقَرُّو ودول

(٢١) خَبَّرْنِى: فعل (فعل امر) اخبرنى. آف: للثعبان الكبير الذى أتى عليه زمن طويل، والأنثى: آفة. ومن الأمثال: صحن كنافه وجنبه آفه. ولعله من افعى. (انظر: **معجم تيمور الكبير للألفاظ العامية**، ج٢، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٤). قَضَبْ: انتهى.

(٢٢) يماتى: يوميًا.

(٢٣) داقن: (اسم فاعل) بمعنى متمكن. دقن: (مصدر) تَمَكُّنْ.

(٢٤) دماعه: جماعة. مهندزين: مهندسون.

يِقَرُّو... وكل واحد ييجى يقول يبقى عايز يِحَلِّيْهَا، لازم يبقى فيه زْوَادَه»(٢٥).

ونلاحظ أن وعى الراوى هنا يدرك أن الجانب العجائبى فى السيرة ليس إلا الحلية الفنية التى يضيفها كل راوٍ ليمنح السيرة عناصر الجذب، وهو ما يعنى أنه لابد من الإضافة إلى السيرة دائمًا، ولابد من الاختلاف بين راوٍ وآخر فى ما يضيف من "حليات" يزين بها روايته وأداءه. لكن الراوى يحرص على أن يمنح السيرة مصداقية تاريخية، وأن يؤكد على أن هذه الإضافات لا تمس الصدق، الذى أقسم عليه راوى السيرة:

«كان وراهم واحد راوى، الراوى ده زى واحد عيتصنت لنا انا وانت، هيشوف ايه اللى هنقولوه وايه اللى هنكسبوها... وايه اللى هنخسروها... وايه اللى هنعملوه، طبعًا الراوى دا زى ما تقول داى من الدوله اللى قايمه بالعمليه للحرب، فطبعًا هيبلِّغ الملوك اللى قاعدين باللى حصل، الراوى هو اللى يديب سداعتك والفعل اللى عملته، هو الراوى اللى مْأَلِّفْ، ومحلُف اليمين الراوى، ما يكدبش، ويقول عَ اللى شافه، كله على لسان الراوى»(٢٦).

أما «الحاج أبو فتَّاح» (مدينة البدارى)، فيشير إلى ملاحظة مهمة، تتمثل فى أن غياب شاعر السيرة الذى كان يجول المدن والقرى فترة «بحر الدميرة" (أى أثناء فيضان النيل) أو فى المواسم والمناسبات التى تقيمها العائلات، قد تسبب فى فراغ كبير لدى الناس الذين تشكل وجدانهم بصوت شعراء السيرة، وأنه لا سبيل أمامهم إلا تسجيلات الإذاعة(٢٧). وبالرغم من إعجابهم الشديد بصوت جابر أبو حسين وبربابته، فإن ذلك لا ينسيهم المتعة الحقيقية التى كانت تغمرهم أثناء وجود شاعر حى بينهم، ومنهم جابر أبو حسين نفسه.

هناك شواهد ميدانية تدعم هذه الملاحظة، فكثيرًا ما استمعت إلى تعبير كثير من الناس - لاسيما كبار السن - عن حنينهم إلى شعراء السيرة، خاصة الأداء الفائق الذى يتمتع به «أبو حسين» فى لياليه المشهودة فى الصعيد. كما أتيح لى أن أستمع إلى تسجيل صوتى لسهرة عرس أحياها أبو حسين فى منطقة بولاق الدكرور مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حصلت عليه من «عم حسين محمد أحمد مسعود» الذى ينتمى إلى مدينة «أبوتيج»، ويعيش منذ خمسة وثلاثين عامًا بالقرب من ميدان الجيزة. ومنذ مطلع عام ٢٠٠٥، حصلت على عشرات الأشرطة التى سجلها هواة من قرى محافظتى سوهاج وقنا خلال عقد السبعينيات وأوائل الثمانينيات. لقد بدا أداء أبو حسين فى هذه الليالى الحية جميعًا مختلفًا تمامًا عن أدائه عبر الإذاعة، ثمة شعور بالحيوية تتدفق فى صوته، كما لاحظت ذلك الاندماج المدهش بينه والجمهور، والذى تجسده أصواتهم وهم يقومون بتحيته وترديد الكلام، وتجاوبه المتواصل معهم. الأمر الذى يلفت انتباهنا إلى التأثير السلبى الذى يقع على أداء الراوى بسبب غياب جمهوره، فى حالة رواية الإذاعة.

بالتأكيد، لا يتسع مقام هذا البحث للعروج على مناقشة تفاصيل الموضوع. المتعلق بأثر الوسائط الجماهيرية على المأثورات الشعبية الشفهية، إن سلبًا وإن إيجابًا،

(٢٥) برضو: أيضًا. زواده: زيادة؛ إضافة. **يقرِّى**: يُعلم. والقراية: التعليم. والقارى: المتعلم. والمقرى: المعلم.

(٢٦) **عيصنت لنا**: تنصت إلينا، يراقب أقوالنا وأفعالنا. **سداعتك**: شجاعتك.

(٢٧) يبدو أن تسجيل السيرة الشعبية فى الإذاعة بأداء الرواة والشعراء الشعبيين لم يكن حديث العهد، فقد ذكر المغنى الشعبى أحمد حواس - فى «دردشة» تمت بيننا بتاريخ ٢٠٠٣/٩/٢١ بحضور الباحثين مسعود شومان وهشام عبد العزيز - أن أباه الحاج سيد حواس قام بتسجيل السيرة الهلالية للإذاعة، وأذيعت على أسماع الناس بدءًا من عام ١٩٥١. ولم تتوفر لى الفرصة من أجل التحقق من صحة ذلك، أو من تفاصيله (إن صح بالفعل). جدير بالذكر أن الفنان الشعبى سيد حواس كان يؤدى سيرة بنى هلال بأسلوب خاص تميز به عن غيره من شعراء السيرة فى الدلتا، وكان يحظى بشهرة واسعة فى هذا المجال، إلى حد أن طريقته المتميزة فى أداء الإنشاد والسيرة الهلالية كان لها تأثير كبير على الكثير من المنشدين فى منطقة الدلتا والشرقية الذين تعلقوا بهذا النمط من الأداء، وعلى رأسهم ابنه أحمد حواس الذى لايزال مستمسكًا بالتقاليد نفسها التى ورثها عن أبيه سواء فى الأداء، أو فى الأدوات الموسيقية، أو فى الزى الخاص الذى ميَّزه أيضًا، حيث كان يلبس طربوشًا أحمر، ويرتدى زى مشايخ الأزهر وخطباء المساجد. للمزيد، انظر: محمد أحمد عمران، **موسيقا السيرة الهلالية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٩٩.

خاصة ما يتصل بالأداء، سواء الوسائط التى أشرنا إليها، كالراديو والتليفزيون، أو تلك المنتوجات الاستهلاكية (التجارية) التى لم يكن بوسعنا تحليل ما ينجم عنها من تأثيرات كأشرطة الكاسيت والفيديو والأقراص المدمجة (C.D).

إن ما نحرص على سوقه هنا هو أن تحوُّل جمهور السيرة إلى متلقٍّ سلبى لراوٍ غائب، فى حالة رواية الإذاعة، يمثل سببًا رئيسيًا لافتقاد عملية الأداء لحيوية الاتصال الشفهى(٢٨)، وإلى حرمان المستمعين من أدنى إمكانية للإسهام فى «إبداع» العمل الذى يبث إليهم. وذلك لافتقادهم لحيوية «ما حول النص»، بتعبير أحمد مرسى. فالواقع أن استجابات الجمهور للأداء الحى تنطوى على نسق علامى من الإشارات والرموز الصوتية والحركية المؤثرة فى عملية الأداء. فالجمهور يملك حرية خاصة فى التداخل مع الراوى، أو التعقيب الموجز على ما يروى، أو المراجعة، أو المقاطعة، أو دفعه للإطالة أو الإيجاز أو التكرار أو تغيير مجرى الرواية(٢٩). بينما يكمن الملمح المشترك بين الأصوات المنقولة عبر وسيط فى أن الناس لا يستطيعون الرد عليها، حيث تؤدى إمكانية استعادة هذه الأصوات إلى فصلها عن شخوص أصحابها.

بالطبع، يمكننا افتراض أن هناك نوعًا من الانفعال من قبل المستمعين إلى هذا الوسيط الأصم الذى يقوم مقام الراوى، وهو بالتأكيد الانفعال الذى يمثل لجوءًا ناجمًا عن غياب شاعر السيرة الطوَّاف حول الناس، الجائل فى القرى والنجوع، ثمة ظروف وأحداث - سنذكرها لاحقًا - أدت إلى اختفاء هذه الظاهرة من منطقة الجمع الميدانى (محافظة أسيوط). كما مات المؤدون المحليون الحافظون للسيرة تباعًا. فلامناص للناس من متابعة الاستماع إلى السيرة عبر الوسيط الإذاعى، لكن ذلك الانفعال فى الأغلب الأعم يكون انفعالاً فرديًا وسلبيًا، وبإمكاننا أن نفترض - مع زومتور - أن المستمع يعقد صلة بين الجهاز وبين كائن بشرى فى مكان ما، بيد أن المستمع لا يتعرض سوى لصوت هذا الكائن، ولا يتلقى دعوة للمشاركة، الأرجح أنه يعيد فى مخيلته خلق عناصر موقف الأداء الغائبة(٣٠). ولم يكن غريبًا علىَّ أن يتذكر بعض الرواة والجمهور تعليقاتهم التى كانت تصدر عنهم أثناء سماعهم لشاعر الربابة عبر «الراديو»؛ سواء تلك التعليقات التى تستحسن الأداء أو تعيد ترديد ما يغنيه الشاعر، أو تلك التعليقات التى تعبر عن الاعتراض على ما يقوله، وأحيانًا عن الغضب الذى يغمر المستمع جرَّاء «أكاذيب الشاعر»، ألا يمثل ذلك محاولة لممارسة السلوك نفسه الذى كان أيام شاعر الربابة الحى، الملموس فى الزمان والمكان؟

إن لكل رواية سيرية فرادتها، بل إن لكل حدث شفهى متصل بالسيرة قيمته الرمزية الخاصة، وعلينا أن نتأمل خصوصية كل سياق يؤدى فيه النص، وأن نتأمل فرادة أداء كل راوٍ. إن راويًا واحدًا يمكن أن يؤدى جزءًا من السيرة مرات عدة فى سياقات مختلفة، ومن الصعوبة بمكان أن تتشابه تمامًا. إن العمل الذى يتم تناقله أثناء الأداء، يفلت - على نحوٍ ما - من قبضة الزمن، فأداء السيرة، من حيث هو شفهى، ليس قابلاً للاسترجاع على الإطلاق. إعادة الأداء احتمال قائم دومًا، ويندر أن نجد عملاً لا يؤدى مرات عدة، ومن طبائع الأداء الشفهى للسيرة - ولغيرها من الأنواع الأدبية الشفهية - ألا يكون هو نفسه فى كل مرة(٣١) . تمامًا كما يصف أحمد شمس الدين الحجاجى موقف التقائه بالراوى عطالله، حيث أدى موال «عزيزة ويونس» على نحو فائق الجمال (ولم يكن جهاز التسجيل الصوتى مهيأً كى يتسنى

(٢٨) لمزيد من التفاصيل حول نمط استقبال النوع الأدبى الشفهى عبر الوسائط السمعية والسمع بصرية، وأثر ذلك وجدانيًا على الجمهور، راجع: زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهى، **مرجع سبق ذكره**، ص ٢٦-٢٧. و: ص ٢٤٠-٢٤٢. وحول الشفهية الحية والشفهية الموسطة، راجع: والتر. ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، **عالم المعرفة**، الكويت، العدد ١٨٢، فبراير (شباط)، ص ص ٢١٧: ٢٤٣.

(٢٩) دياب، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٧٩.

(٣٠) زومتور، مدخل...، **مرجع سبق ذكره**، ص ٢٣٧.

(٣١) **المرجع نفسه**، ص ٢٤٥.

للحجاجي تسجيل هذه السهرة). وعندما التقاه ثانية بعد ذلك، خلا صوت «عطالله» وأداؤه من صفائهما وحلاوتهما السالفين، لسبب يرجعه الحجاجي إلى الحالة النفسية للراوي، والتي لم تكن مهيأة لأداء هذا الدور من السيرة بالبراعة السابقة، بالإضافة إلى أن جمهوره لم يكن مستجيبًا له(٣٢).

(٣٢) الحجاجي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠-٢١.

من اليسير على الجامع الميداني أن يلحظ فروقًا واضحة بين «أداءات» عدة لراوٍ واحد؛ أي إذا ما راقب راويًا يقوم بأداء جزء من السيرة أكثر من مرة في سياقات مختلفة (التوقيت، المناسبة، نوعية الجمهور، حالة الراوي واستعداده النفسي... إلخ). لا تكمن هذه الفروق بالضرورة في مستوى الأداء من حيث الجودة الفنية (لسنا معنيين، في مرحلة الجمع، بتحديد مستوى جودة النصوص جماليًا)، فقد يكون الأداء جيدًا في كل مرة، غير أن تغييرات ما تحدث بين أداءٍ وأداء، تبعًا للظروف السالف ذكرها. لقد قمت بتسجيل «قصة عزيز الدين» من الراوي حسني جاد أربع مرات متباعدة خلال عامين، لم يكن أي منها تشبه الأخرى. في المرة الأولى، لم يستكمل "القصة" حتى النهاية، لأسباب مختلفة، منها أن الراوي حضر على نحو متعجل تكتنفه الصدفة البحتة، وكان الوقت قد تأخر، ثانيًا لأنه لم يكن هناك جمهور متفاعل معه. أما المرات الثلاث الأخرى، فتختلف تمامًا عن المرة الأولى، كما تختلف في ما بينها، إنْ على مستوى حضور الجمهور (كان الراوي يحبذ حضور عدد كبير من الناس، بشرط أن يكون على معرفة مسبقة بهم) ومشاركته بالتعليق (المحبب أيضًا من قبل الراوي)، أو على مستوى استكمال القصة حتى انتهائها. بل تختلف البداية والنهاية كل مرة عن الأخرى... إلخ.

يبدو الاختلاف موقفًا حتميًا، لا ينفيه الاتفاق. وثمة مقولة مأثورة لتفسير هذا الاختلاف بين روايات السيرة، وطرائق أدائها، كثيرًا ما سمعتها طوال سنوات عملي على جمع روايات السيرة الهلالية من قرى أسيوط وسوهاج. حيث يقول غير راوٍ: «الشعر مدينة خربانه»(*). وأتذكر المرة الأولى التي استمعت فيها إلى هذا المفهوم من الراوي عبدالعاطي نايل مطلع عام ١٩٩٦، مرورًا بالراوي عنتر عز العرب، والراوي محمد الفولي (أسيوط)، وانتهاءً بالشاعر عز الدين نصر الدين (سوهاج). وبالرغم من اختلاف السياقات التي ذُكر فيها، فإن المفهوم يظل تفكيكيًا دائمًا، ينشأ أثناء حوار ساخن بين راويين للسيرة، أو بين راوٍ وواحد أو أكثر من الجمهور. أو إذا طُرحت عليهم تساؤلات عن أسباب الاختلاف بين راوٍ وآخر، أو بين أدائين مختلفين للراوي نفسه، أو الاختلاف بين السيرة الشفهية والسيرة المطبوعة... إلخ.

(*) بعد أشهر عدة من لقائي بالراوي عبد العاطي نايل، التقاه الباحث مجدي الجابري - رحمه الله - برفقة الباحث مسعود شومان، وقد قام الجابري بنشر مقال بجريدة «أخبار الأدب» في العام نفسه واضعًا مقولة «الشعر مدينة خربانة» عنوانًا لمقاله الذي يسرد فيه خيال الراوي حول علاقته بفن الموال، لذا تجدر الإشارة إلى ان الجابري قد سبقني في نشر هذا التعبير الشعبي، بينما استخدمته للدلالة على اختلاف روايات السيرة الهلالية، واختلاف الرواة في القول والأداء.

إن المقام لا يتسع هنا لسوق احتمالات ما تنطوي عليه هذه المقولة الرمزية، نحويًا وبلاغيًا، من دلالات، يكفينا أن نركز على دلالة واحدة نعرفها جيدًا، وهي أن عملية إعمار مدينة الشعر بالبنى الفنية تظل فعلاً لا ينقطع، ولا نتوقع له حدًا أو نهاية. وبالقدر نفسه تكون عملية هدمها، فليس ثمة بناء شعري لا يقبل الهدم، والبناء من جديد، والهدم مرة أخرى... إلخ؛ ذلك لأن النص الشفهي لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى الزوال. ولكي نستطيع استيعاب هذه الفكرة جيدًا، علينا أن نتأمل في طبيعة الصوت الشفهي نفسه، من حيث هو صوت، حيث إن للصوت علاقة خاصة بالزمن، تختلف عن تلك التي للحقول الأخرى في مجال الإحساسات الإنسانية. فاللحظة التي يتشكل فيها الصوت هي نفسها اللحظة التي يتلاشى فيها ويزول.

فعندما أنطق كلمة «مأثور»، فإنه فى الوقت الذى أصل فيه إلى نطق المقطع «ثور»، يكون المقطع «مأ» قد اختفى(٣٣).

إن الإبداع الشعبى فعل متجدد كتجدد الحياة نفسها، بل إنه فعل يستمد من الظواهر الطبيعية والكونية والحياتية والإنسانية جلَّ طبائعه وسماته. ومن ثم، لا يمكن للشعر أن يصير مدينة «عمرانة»؛ بمعنى وصولها إلى حد الكمال، فالأمر الثابت هو «خرابها»، بالمعنى المجازى للخراب، حيث إن «كل شاعر له هادف»، و«كل شاعر له لهجة»؛ أى لكل شاعر مخيلة خاصة وأداء خاص ينتج عنهما نص مختلف عن نتاج غيره من الشعراء الذين يعيشون فى مدينة الشعر «الخربانه»، رغم أن المادة الخام (القوانين) التى تتشكل منها السيرة واحدة.

يقول الراوى عز الدين نصر الدين:

«الشعر مدينه خربانه، حكامها رواتها، وشعبها مستمعيها، وقضاتها همَّ الباحثين».

أما الراوى عنتر عز العرب، فيقول:

«إنت باين عليك حافظها وجاى تدرسها تانى، بس يا حبيبى الشعر ده أصله مدينه خربانه، ما فيش قصيده تيدى لاضمه على قصيدة واحد تانى، أنا اعرف كلام، غيرى يعرف كلام غيره، كلامى أنا مش زى كلامك انت»(٣٤).

ويقول فى سياق آخر:

«أصل كل حدوته وليها عتبه، كل حدوته ليها عتبه، مش علاولا، كل قصيده ليها عتبه وليها أسباب، مش خلطه هى، دى تلحم ف دى! لاه، كل قِصَّه ليها عتبه»(٣٥).

والمعنى نفسه ينطق به الراوى حسنى جاد بلغته الخاصة، حيث يقول:

«أصل الهلايل دى... أنا عايز أعَرّفَكْ... دى شغلانه، وكل واحد ليه فِى مدح النبى غرام فيها، يعنى القصيده تُبَا بعينها، والشاعر يقول قُوْلُه. يعنى كل واحد له شعر. يعنى دِه ما يْنْقُلْشِ من دِه... لأ، كل واحد له رموز»(٣٦).

«كل واحد له رموز»؛ ليس ثمة مقولة أكثر فصاحة من تعبير الراوى لتكثيف دلالة التنوع غير المحدود بين الرواة فى حفظ السيرة وأدائها.

لا شك فى أن هناك الكثير من الأسباب المؤدية إلى اختلاف الرواة فى أداء السيرة، ومن ثم المؤدية إلى تنوع السيرة. يدخل نوع الراوى بين شاعر ربابة محترف وراوٍ غير محترف طرفًا أساسيًا فى هذا الأمر. كما تدخل الاختلافات الشخصية بين الرواة: كالسن، والتكوين الشخصى، وكذلك اختلاف الانتماء العائلى أو القبلى، والوضع الاجتماعى الذى يفرض على فئة معينة من الأفراد أسلوبًا معينًا أو نبرة خاصة، والانحياز إلى بطل بعينه من أبطال السيرة (أبو زيد أو خليفة أو دياب، وربما ينسحب الانحياز إلى الشخصيات الهامشية، كشخصية "أبو القمصان" الذى منحه بعض الرواة قيمة مواجهة سيده «أبو زيد» أو عصيانه، أو إضفاء ملامح بطولية على

(٣٣) انظر: أونج، مرجع سبق ذكره، ص ٩٠.

(٣٤) تيدى: تيجى؛ تجىء؛ تأتى. لاضمه: اسم فاعل ملحق به تاء التأنيث من لضم. ولضم الشىء بالشىء، أى ربطهما، أو عقد صلة بينهما.

(٣٥) عَتَبَه: مصطلح فنى يستخدمه رواة السيرة؛ للدلالة على بداية أو مدخل الحدوتة أو القصيدة أو الموال... إلخ.

(٣٦) تبا: تبقى؛ تكون.



شخصيته، على نحو ما لاحظته لدى الراوى محمد الفولى من قاو النواورة مركز البدارى، والشاعر عز الدين نصر الدين من بر خيل، البلينا، سوهاج). كما يرجع الاختلاف والتنوع إلى الظروف المحيطة بلحظة الأداء، أو إلى الرغبة فى عدم التكرار، أو رغبة الراوى فى تطويع استجابته لتوقعات هذا الجمهور أو ذاك من المستمعين. إن هذه العوامل لا تتكفل بتحقيق الاختلاف بين جميع الرواة فحسب، بل هى كفيلة باختلاف كل راوٍ مع نفسه فى كل مرة يدخل فيها تجربة الأداء.

إن أوضح دليل على مصداقية تعليق الراوى حسنى جاد، ما عاينه الجامع من اختلافات بيِّنة بين راويين شقيقين، إن أمر اختلافهما يتجاوز حدود الاختلاف الطبيعى بينهما، بوصفهما شخصين متمايزين، أو حدود التنافس الذى يفرض عليهما الاختلاف فى الأداء، أو عدم تكرار أحد منهما لطريقة الآخر. فبالإضافة إلى كل ذلك، فإن المصادر التى انتهلا منها حفظ السيرة مختلفة، استقى أحدهما (عنتر عز العرب) محفوظه من السيرة من خلال اتصاله بعدد من الرواة فى أمكنة وأزمنة متعددتين، بينما ورث الآخر (شداد عز العرب) حفظ السيرة عن أبيه. كما أن لكل منهما أنصارًا من الجمهور، وتعد انحيازات الجمهور لأىٍّ منهما – فى لحظة الأداء – ذات دور حاسم فى مواقف الاختلاف بينهما. وإذا تأملنا ذلك المشهد الوارد فى نص الرواية المجموعة منهما، للمحنا نزوع الرواة إلى أسلوب المخاصمة والتبارى؛ ذلك لأن السيرة – فى وجه من وجوهها – فضاء واسع للقيم المتباينة التى تحملها أبطالها وشخصياتها وأحداثها، وينعكس هذا التباين القيمى على مواقف الرواة والجمهور فى آن، مما يخلق نوعًا من دفع القيم بالقيم. وكثيرًا ما نجد أنواع الأدب الشعبى تضع المعرفةَ فى سياق الصراع، فالأمثال والألغاز (الفوازير) – على سبيل المثال – لا تستخدمان لتخزين المعرفة فحسب؛ بل لجذب الآخرين إلى مباراة لفظية أو ذهنية أو قيمية[٣٧]، وهى مباراة تبدو مغرية بالنسبة للجمهور المستمع؛ بل يقوم بإدارتها على نحوٍ ما، من خلال التعليقات التى تصدر عنه، على نحو ما نلاحظ فى تعليقات الجمهور وتدخلاتهم، خاصة فى رواية عنتر وشداد عز العرب.

(٣٧) المرجع نفسه، ص١٠٧.

تأسيسًا على ذلك، ليس بوسعنا معاينة السيرة، بصورة أكثر عمقًا وشمولاً، إلا بإعطاء أكبر تقدير ممكن للتعليقات والتوضيحات التى يبديها الرواة والجمهور، وبرؤية السيرة فى ضوء تعدد رواياتها الشفهية. إن هذا التعدد يمثل أحد الملامح الرئيسية للسيرة بوصفها نوعًا أدبيًا. كما أن النص السيرى سيستعصى على أى تحليل يفصله عن وظيفته الاجتماعية، وعن المكان، وعن جماعته الاجتماعية الحقيقية، وعن الظروف التى يُلقى فيها على الأسماع.

إنهما مبدآن متناقضان: فبينما تطرح الرسالة الشفهية نفسها على أسماع جمهور يمثل جماعة اجتماعية ثقافية محددة فى سياق زمكانى محدد أيضًا، نجد الكتابة تطرح نفسها على مدرك وحيد. إنها نصوص مفتتة بين العديد من القراء المنفردين، مدفوعة للتجريد، ولا تتحرك دون عناء إلا على مستوى العمومية والعالمية، بينما الحاجة للتواصل التى تنبنى عليها الشفهية لا تستهدف العالمية تلقائيًا. إنهما نمطان مختلفان من الحضارة بتعبير مكلوهان[٣٨].

(٣٨) زومتور، مدخل...، مرجع سبق ذكره، ص ٣١.

نتفق تمامًا مع الملاحظات التى سيقت حول المدون من النصوص الشعبية وعلاقته بالروايات الشفهية، فعبدالحميد يونس يرى أن «النص الشعبى، فى تأليفه وتذوقه

جميعًا، لا يمكن أن يخضع للأصول والقواعد التى تخضع لها نصوص التراث الرسمى أو الفصيح المعتبر. لكن النص الشعبى، وإن قام فى أصله على الحفظ والرواية الشفوية والأداء المستقل عن القراء، فإنه يتوسل بالتدوين فى بعض البيئات والعصور. وهذا التوسل لا يخرجه عن شعبيته بحال من الأحوال (...) ويذهب المتخصصون إلى أن الشواهد الشعبية المدونة إنما هى متأخرة عن مراحل الإبداع وما تلاها، ويلاحظون أن بعض المحترفين يلجأون إلى التدوين، خوفًا من ضعف الذاكرة»(٣٩).

(٣٩) يونس، الأسطورة...، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٩-١١٠.

لا يسوِّغ تدوين النص الشفهى، إذن، الانتماء المطلق للكتابة وللنظريات التى تأسست عليها فنونها المخصوصة؛ إنما يتصل التدوين، فى جانب من جوانبه، بهاجس النسيان.

النسيان هو أكثر ما يخشاه الراوى، ففى ذاكرته ما يمكن وَسْمُه بالخريطة الذهنية التى تحتشد بالصور والنماذج اللغوية التى تعمل على استعادة ما يحفظ من السيرة. فى الوسع أن نتخيل بأن ما تحمله ذاكرته من السيرة مقسَّمٌ إلى وحدات ذهنية للحفظ، لكل وحدة منها شفرة استدعاء وتذكر على نحوٍ ما، وعليه أن يحافظ على ذاكرته طازجة دومًا، حيث يؤدى نسيانه لسياق أو لشفرة إلى تصدع الذاكرة (النصوص) برمتها. فى مواقف عدة، لاحظت عدم استساغة الراوى عنتر عز العرب الانتقال المفاجئ من قصة إلى قصة أخرى، قبل انتهائه من الأولى، أو الخلط بين عدد من القصص والأجزاء التى لا رابط بينها، أو دون أن يكون هناك مسوغ درامى ومنطقى لهذا الانتقال، وأتصور أن هذا الأمر وثيق الصلة بالطريقة التى تنتظم محفوظه، كما تتصل بخشية الراوى من النسيان.

يعبر الراوى حسنى جاد عن ذلك بقوله:

«أصل انا بالزَّات لو دِبْتْ فَرْدَه فوق دِبْتَـهَا تحت، ضاعت الشطره كلها من أولها لآخرها. لو نسيت شطره، يعنى خمس ست ببان، ودِبْتْ قايل منها ولْفُوْق، ضاعت الشطره كلها. ليه... أصل كل حاده ليها موقع، دى قالوها ليه! علشان كزا كزا. دى قالوها ليه! علشان كزا كزا. فدايز واحد يقول لك أمال الحته اللى ف كزا فين؟ خلاص هتقف انت، هتقول له ناسيها؟! تُبًا عارفها وتقول ناسيها؟! ما هو انت لو مش عارفها هتقول ايه... هو كدا شعر الهلايل مْخَلْبَطْ مْبَلْبَطْ، فَدِه يِعْمِلْ إحْرَادْ، إحْرَادْ ليه؟ شِى عارفه وافوته؟! طيب انا كان ايه اللى دَرَّانى بيه؟ لو نسيته أزعل عليه قوى، أزعل عليه قوى»(٤٠).

(٤٠) **فردة**: مصطلح يشير به الراوى إلى المربع الشعرى. **الشطرة كلها**: يقصد الراوى المقطوعة الشعرية بأكملها. **باب**: جزء شعرى مكون من عدد من المربعات. إحراد: إحراج: وقوع فى الحرج.

كثيرًا ما كان يشعر الراوى بالحزن؛ لأنه يعى حتمية أن ينسى، فيستثير ذلك اهتمامه بالكتابة، أو تمنيه معرفتها، لكى يستطيع تسجيل ما يراه معرضًا للتآكل وللنسيان:

«ليه... القرَايَه... مهما يكن... إنت نسيت حاده ممكن تاخدها من حَنَكِى وتيجى كاتبها»(٤١).

(٤١) **حنكى**: المقصود لسانى أو قولى.

لقد غمرت الراوى حسنى سعادة كبيرة عندما قرأت عليه جزءًا من روايته بعد تدوينه. وتكمن سعادة الراوى فى الدقة التى رأى أننى ألتزم بها، وأحرص على التمسك بها أثناء مراجعة النص المدون مع صاحبه، والاستفسار عن دلالة الكثير من المفردات، حيث يعلق بقوله:

«أنا ما احْسَبِيْشْ هتكتب كلامى كْده! دا كلامى بالحرف هُوْ ده اللى انت كاتبه!»(٤٢).

(٤٢) **ما احسبيش:** لم أحسب؛ لم اكن أتوقع.

قد يسمح هذا المثل الذى يقدمه "حسنى" بفهم دوافع لجوء آحاد أو جماعات اتصلوا بالسيرة الشعبية فى الماضى إلى «الكتابة»، وإلى تدوين السيرة الشعبية؛ إنها الوسيلة المثلى لمقاومة تآكل الذاكرة الشفهية، وحفظ ما يتعرض دومًا لخطر النسيان والضياع.

لا نُمارى فى أهمية تدوين السير الشعبية وطباعتها، وإلا حُكم على السير الشعبية - التى انقطعت عن الأداء الشفهى - بالفناء، ككل السير الشعبية، وحتى سيرة بنى هلال التى لاتزال تُروى شفهيًا حتى هذه اللحظة من مفتتح القرن الحادى والعشرين، فإن نصوصها المطبوعة طبعات عدة تختلف اختلافًا بيِّنًا عما يُروى شفهيًا؛ ذلك لأن الروايات الشفهية تتباعد عن لحظة تدوين الروايات المطبوعة، بحكم التغير الحتمى الذى طال السيرة الشفهية. إننا نتوقع الكثير من النتائج المثمرة إذا التقيا فى عمل مقارن، سيبدو الأمر أشبه بالتقاء شخص بجده الذى عاش منذ مائتى عام. تُرى ماذا ستقول النصوص الشفهية للمطبوعة، والمطبوعة للشفهية، وكيف سيرى كل منها نفسه فى مرآة الآخر؟ مستقبلاً، سيكون ذلك موضع اختبار فى عمل بحثى يشمل هذا الموضوع الذى يستهدف المقارنة بين المتون الشفهية والمتون المدونة والمخطوطة.



الآن، لا نتوقع للهلالية أن تستمر رواياتها الشفهية على المدى الطويل، أليس ذلك أدعى إلى استنقاذ ما بقى منها فى الأذهان أو على الشفاه من براثن الموت؟

ثمة شواهد ميدانية دالة على وقوع الرواة تحت تأثير الكتابة المتمثلة فى السيرة المطبوعة، فيعد أحد نصوص السيرة الهلالية المطبوعة المصدر الرئيس لرواية الراوى فتحى أبو ضيف شراقة (قاو النواورة، البدارى). بينما تمثل مصدرًا ضمن مصادر كثيرة لمحفوظ الراوى حسنى جاد على هيكل، ويؤكد عدد من الإخباريين ومن الجمهور أنه منذ سنوات بعيدة، حيث الثلاثينيات والأربعينيات ثم الخمسينيات من القرن العشرين، كان المتعلمون القلائل فى القرى يقومون بمهمة أداء السيرة الهلالية، وغيرها من السير، من خلال قراءة الروايات المدونة والمطبوعة، وكانت تتم عبر جلسات وسهرات قد تصل إلى أشهر عدة حتى ينتهى «القارئ - الراوى» من جميع ما يقتنيه من كتب السيرة. ويشير البعض إلى أن أداء هؤلاء القراء كان يتمتع بجاذبية خاصة، نظرًا لاعتمادهم على القيام بأداء صوتى تمثيلى شائق أثناء القراءة، وكانوا عادة ما يقطعون القص عند نقطة مثيرة للمستمعين، بحيث يتشوقون لمتابعة الأحداث فى اليوم التالى. إن هذه الظاهرة تعد عودًا على بدء؛ أى تمثل إعادة لإنتاج المكتوب برده إلى أصله الشفهى، فضلاً عن أن استجابة جمهور السيرة للروايات المطبوعة تحمل دليلاً واضحًا على أن هذه الطبعات كُتبت لكى تُلقى على الأسماع، ومن الواضح كذلك - اتفاقًا مع أحمد شمس الدين الحجاجى - أن كثيرًا من المقومات الشفهية موجودة فيها(٤٣).

(٤٣) أحمد شمس الدين الحجاجى، **مولد البطل فى السيرة الشعبية**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١، ص ٣٢، ٣٣.

إنه الصوت الحى الذى يغمر صمت الكتابة، ونموذج المصالحة البولوفونية الفريدة بين اللفظ المنطوق والكلمة المكتوبة.

على أية حال، فإن أداء الراوى لنصه هو الذى يتعرض للتغيير حسب ظروف الأداء، فالتجربة الميدانية تثبت أن الراوى لا يكرر نفسه مرتين، النص الواحد يؤدَّى فى كل مرة بطريقة مختلفة، حيث يُتوقع دومًا أن يكون هناك عدد من المتغيرات المتعلقة بـ: بداية الرواية؛ تعليقات الراوى؛ تعليقات الجمهور؛ نسيان وحدة نصية (مربع)؛ إضافة وحدة نصية؛ استباق حدث؛ استرجاع حدث؛ لحظة انتهاء النص.

- 3 -

تُرى، هل ثمة تطابق بين لغة النساء ولغة الرجال؟ أليس كثيرًا ما ندَّعى متظرفين - حسب زومتور - بأننا نلتقط «كلام نساء» أو «نبرة نساء»؟(٤٤).

(٤٤) بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهى، **مرجع سبق ذكره**، ص ٨٧.

فى إطار المأثورات الشعبية، نعرف - نحن الفولكلوريين - أن للنساء أنواعًا مخصوصة من المأثورات الشعبية الأدبية، معظمها يرجع إلى العادة الحرفية للنساء أو إلى السياق الاجتماعى الخاص الذى يعشن فيه، وهنا نتذكر الأغانى الشعبية التى تؤديها النساء أثناء العمل على الرحى، أو «خض اللبن»، أو فى مراحل صناعة الخبز، أو أغانى المهد (تهنين الأطفال)، أو أغانى الأفراح، أو العديد (المراثى الشعبية، وهو النوع الأدبى الشعبى الذى يؤكد أحمد مرسى أنه لا يُروى إلا على لسان النساء، وأنه لم يقم الدليل على أن المجتمع فى مصر قد عرف بكائيات تنسب إلى الرجال)(٤٥)، أو أغانى الحج والزيارة... إلخ. كما درج الباحثون الميدانيون على التعامل مع النساء بوصفهن ينابيع غنية للحكايات الشعبية والحواديت والأمثال... وغير ذلك من المأثورات التى عهد للنساء أداؤها. وفى الوقت نفسه، درج الباحثون على ربط السيرة الشعبية - على صعيد الرواية والأداء الشفهى، وليس على صعيد مضمونها وشخصياتها - بعالم الذكور، فالخبرات الميدانية تقول بأن رواة السيرة هم من الرجال.

(٤٥) أحمد مرسى، **من مأثوراتنا الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢١١.

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجى أنه ذهب إلى قنا ليجمع القصص الشعبى من أفواه من يعرفهم من الرجال ومن عجائز النساء، فوجد الجميع يقص عن الهلالية، فأخذ يبحث عنها(٤٦)، لكن لم يذكر الحجاجى أنه التقى بنساء راويات للسيرة ضمن هذا «الجميع»، أم أن الرواة الرجال وحدهم الذين تسيدوا رواية السيرة فى تجربته الميدانية المهمة.

(٤٦) الحجاجى، مولد البطل...، **مرجع سبق ذكره**، ص ٢٢.

إن المدخل الذى بدأت به السيدة رتيبة روايتها للسيرة يكشف بوضوح عن رواية نسائية للهلالية، إذا جاز هذا التعبير، فإذا تأملنا استهلالها الذى سجلته - مرئيًا - فى إحدى مرات زيارتى لها (أبريل ١٩٩٨)، نجدها تعيد صوغ الأساس الذى يقوم عليه مولد البطل، حيث تستبدل خضرة الشريفة بالبطل التقليدى المعروف (أبو زيد الهلالى سلامة)، ليتحول البطل المحورى من ذكر إلى أنثى. وفى الوقت نفسه، تحافظ الراوية على تقاليد الأداء التى اكتسبتها من أبيها، ومنها قيم البطولة التى تحملها شخصيات السيرة مثل رزق بن نايل وأبوزيد، فالأول هو الفارس الذى تزوج البطلة وظلمها ثم أعادها إليه وفق شروط ابنها، والثانى هو ابنها الذى تحملت بسببه ومن أجله الكثير من الجور والمخاطر.

تقول الراوية أم ثابت:

«أول خيط السيره عندى... أولها إسمها ايه... خضره الشريفه بت قرضه خلاصه من عضا النبى. كانت زودة مين(٤٧)... كانت زودة السديع... رزق السديع ابن نايل، دى هىّ من عضا النبى(٤٨). وبعدين... يبا هى ايه... يعنى خلفت شيحه، وخلفت. وبعدين راد ربنا ونازلين البحر... يدلو... بيملو... ماسكين ايه... كل واحده بتملا بِتّيّه(٤٩)، بتملا بَلاَصْ(٥٠)، بتملا حاده. وشويه حمامات حلوين كداهو عيدلو... عيرعو. وهى مَقَلِتْ فى دَكَرْ الحمام لاسمر الألوان(٥١). بقى ايه... يقتل ده ويقتل ده ويقتل ده. عامل يعنى انا فارس فقيكم؛ ده يعنى حتى ف الطير. يبا راح الطير يغلب ده ويغلب ده، وهىّ راحت نَاكْتَه عينها فيه(٥٢).. يبا دات عاد كانت حامل، وضعت ولدها اسمر الألوان، واتولد الولد، وقالو رزق السديع ابن نايل دالو ولد. قالو طيب... ولد، يبقى نشوفوه. وفرحو بيه وكده. وقالو يعنى ولدك اسود واحنا كلنا بيض. أمال دا هو لماخزه... قالو دَا هَوّ من العبيد. قالت له لأ، دا مش م العبيد ولا أى حاده، دا داهو ابنك، وما فيش كلام من دهْ».

(٤٧) زودة: زوجة.

(٤٨) عَضَا النبى: نسل النبى.

(٤٩) بِتّيّه: أداة وعاء معدنى من الصفيح أو الألومنيوم لحمل الماء ونقله.

(٥٠) بَلاَصْ: آنية فخارية لنقل الماء، أو حفظ الجبن أو العسل ... إلخ.

(٥١) مَقَلِتْ: نظرت مليًا.

(٥٢) نَاكْتَه عينها فيه: نكت الشىء: غرسه ووضعه بإحكام. المعنى: نظرت إليه مليًا، أو ركزت نظرها عليه. ومن التعبيرات العامية المصرية المشابهة: حطت عينها عليه. ويقولون: منكوت أى مغروس.

من جانب آخر، نجد الراوى على مصبح يستهل حلقة المواليد بالصورة التى اعتدنا سماعها، أو غالبًا ما نتوقع سماعها:

«أَوّلْ سِيْرَةِ الْهَلايِلْ نِبْتَدِيْهَا مِنْ أَبوزيد، مِن الْوِلادَه بْتَاعةْ أَبوزيد، حَكَمْ كُلّْ الشّعْرْ وِالسِّيْرَه الْهِلالِيَّه، مَبْنِيَّه عَلَى رِزْقْ ابْنِ نَايِلْ، وُابْنُه لاسْمَرْ سَلامَه، يبا الشعر فى السيره الهلاليه دلوقت ما فيهاش غير أبو زيد ورزق بن نايل. يَعْنِى أَبوزيد ابْنِ رِزْقْ ابْنِ نَايِلْ، لَمَا طِلِعْ رِزْقْ، وُطَلَبْ لانه هُوّ بِدُّوِّزْ(٥٣)، قَامْ رَبِّنَا رَادْلُه لانه هُوّ يْرُوحْ يُخْطُبْ بِنْتِ قُرْضَه الشّرِيْفْ مِنْ مَكّه، وُرَبِّنَا رَادْلُه بِالصَلاةِ عَلَى النّبِى، وِاسْمَعُو رِزْقْ عَيْقُولْ ايْه، وِالْعَاشِقْ فِى دَمَالِ النّبِى يْصَلِّى عَلِيْه».

(٥٣) بِدُّوِّزْ: يجوّز، يتزوج.

ولا يتوقف اختلاف رواية السيدة أم ثابت عن روايات الرواة الرجال عند حدود هذا المدخل الذى استهلت به روايتها للسيرة، بل يكتنز نص روايتها بالكثير من التفاصيل والقيم التى تتصل بالنطاق الأسرى، حيث يمثل الحرص على توضيح علاقات الزواج والنسب اهتمامها الرئيسى أثناء سردها للسيرة.

كانت السيدة أم ثابت تبدى سعادة وحماسًا كبيرين كلما طرقت بابها لاستكمال جمع السيرة من ذاكرتها الحية، كما عاملتنى بحنو وكرم، وكثيرًا ما كنت أشعر بافتقاد هذه الصفات النبيلة التى تمتعت بها هذه السيدة الجليلة كلما تراكمت عثراتى مع الرواة (الرجال بالتأكيد).

وللأسف، لم أستطع استكمال التسجيل مع السيدة أم ثابت، بسبب المشكلة الثأرية التى تواجه أبناءها، وكذلك الظروف الأمنية التى كانت تحول دون زيارة «النخيلة» فى فترات متقطعة ثم سفرها إلى ابنها القاطن فى مديرية التحرير.

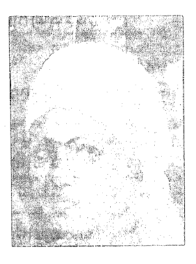
أثار التقائى بالسيدة أم ثابت سؤالاً عما إذا كان حفظها للهلالية يمثل استثناءً فريدًا بحكم كونها امرأة، أم أنها صدفة تفتح الطريق أمام الباحثين للبحث عن النساء الراويات للسيرة؟ وهو السؤال الذى يلازمنى طوال فترة عملى فى الميدان. وقد استطعت أثناء عملى فى قرية قاو النواورة ونواحيها فى الفترة من ١٠ يونيو إلى ١٥ يوليو عام ١٩٩٨، الحصول على معلومات حول عدد من النساء استمعن إلى السيرة، وحفظن أجزاء منها، وأن منهن من تهتم بسماعها من الإذاعة، أو من خلال أشرطة الكاسيت التى يقتنيها الرجال فى الأسرة. مع ملاحظة أن رواية الشاعر جابر أبو حسين التى نسخت على شرائط الكاسيت، وراجت تجارتها، ليست وحدها التى تحظى بالإقبال، فهناك الكثير من رواة السيرة الذين انتهجوا النهج نفسه، وقدموا إنشادهم للسيرة إلى شركات إنتاج الكاسيت، لعل أشهرهم فى هذه المنطقة: محمد اليمنى وعلى جرمون (قرمون).

وبالرغم من أننى استطعت أن ألتقى – مباشرة – باثنتين منهن يعشن فى عزبة سالم بقاو النواورة، وبالرغم من موافقتهما على تسجيل اللقاء، فإنهما رفضتا تسجيل ما يحفظن من السيرة بسبب ضيق الوقت، ولظروف عملهن فى الأرض والمنزل. لكن واحدة منهما دفعت ابنها «مدحت» البالغ من العمر ١٥ سنة إلى تسجيل بعض ما يحفظ من السيرة. وقد بدا عليها سعادة بالغة أثناء سماعها لابنها وهو يقص حكاية أبى زيد مع "شباب" بنى زحلان. وقد أدركت بعد مرور ساعتين أن الأسباب التى ساقتها لم تكن وحدها المانعة من تسجيل ما تحفظ، وكان دليلى على ذلك: بقاؤها طيلة ثلاث ساعات دون أن ألحظ عليها أية علامة دالة على الانشغال بشىء بينما بدا عليها الاهتمام بمتابعة الحوار الدائر حول السيرة.

لا شك أن تعامل الباحث (= الشخص الغريب) مع نساء هذه المنطقة تحكمه قيم وتقاليد اجتماعية راسخة، تحول دون استكشاف الجامعين الميدانيين (الذكور) لمأثورات النساء. ففى زيارة الباحث إلى منزل الحاج محمد على بعزبة الزهرى قرب جبل قاو النواورة، ذكر ابنه الأكبر أن امه وخالتيه يعرفن أبا زيد أكثر من أبيه. وبطريقة ما، حمل الابن الكاميرا إلى داخل الدار كى يقلن شيئًا مما يحفظن، ثم عاد بعد أقل من نصف ساعة قائلاً بأنهن يخجلن من مواصلة الكلام. وعندما عدت لأخلو إلى الأشرطة المسجلة، استنتجت أن إحداهن تؤدى مربعات السيرة الهلالية بطلاقة، حتى قاطعتها أخرى بأداء مقطوعات من العديد (المراثى الشعبية).



مرت سنوات أجريت خلالها تجارب ميدانية فى بعض المناطق خارج مصر (الأردن ١٩٩٩ و٢٠٠٠، تونس ٢٠٠٦ و٢٠٠٨، الجزائر ٢٠٠٧ و٢٠٠٨) لتزداد مساحة تعلمى واكتشافى فى هذا المضمار، ولأدرك الدور المحورى – والمتوارى فى الوقت نفسه – للنساء فى عملية حفظ السيرة الهلالية وروايتها وتلقى الرواة الرجال عنهن، بل الحفاظ على توازنها فى ما يتعلق بالدور الاجتماعى للنساء داخل فضاء السيرة نفسه من خلال شخصية الجازية، و"الجازية" هى نموذج المرأة الذى أراه فريدًا فى التراث العربى برمته، وتراها مختلف الجماعات الاجتماعية العربية نموذجًا للبصيرة



والقوة والتدبير والفن والجمال، وهى المرأة التى تسكن الخيال العربى، بتنوع غنىً، فى الجزيرة العربية، وبلاد الشام، وبلاد الرافدين، ووادى النيل، وبلاد المغرب العربى.

- 4 -

بعد أن قمت بالتسجيل مع الراويين الشقيقين عنتر وشداد عز العرب (خلال عام ١٩٩٨) لاحظت الاختلاف بينهما فى طريقة الأداء بما تتضمنه من اختلاف فى صوغ الوقائع. وأتيح لى أن أسأل الراوى شداد عن مصادر كل منهما فى حفظ وأداء السيرة، هل هى واحدة أم مختلفة؟ فأكد أنه يحفظها بشكل مختلف عن أخيه عنتر الذى يكبره بعامين (ولد عنتر عام ١٩٣٢) وولد شداد عام (١٩٣٤) حيث كان هناك شخص اسمه محمد متولى (ولقبه أسرد) من القرية نفسها كان يسهر مع رجال عائلته، وكان الراوى شداد لايزال طفلاً، وكان يأخذ منه الكلام ويصيغه (أى يحفظه)، بينما اهتم شقيقه (عنتر) بحفظ رواية أبيه الذى كان يروى السيرة على حلقات متواصلة. ويذكر أنه كان يسهر مع عدد من الرجال فى مواسم العمل بالغيط، كموسم القمح الذى يستمر شهرين أو ثلاثة، وقد حفظ رواية أبيه بعد سماعه لها عشرات المرات. ويشير «عنتر» إلى أن أباه كان يروى «قصايد»؛ مثل «قصيدة حمضل»، و«قصيدة وِلْدةْ [ميلاد] أبو زيد»، و"قصيدة الريادة".

بإمكاننا انتخاب أربعة نماذج نصيَّة وردت فى الرواية المجموعة من عنتر وشداد عزالعرب، للدلالة على عدد من الملاحظات الخاصة بهذه الرواية تحديداً.

(1)

الراوى عنتر: لَمُّو الحرير اللى فْ بنى هلال، والعبِيدْه تفرش قدام الدمل(٥٤)، والدمل يمشى، وعْبِيدْه تلم من ورا الدمل، وتفرش من قدام، لحد ما نطب بنى هلال(٥٥)، فبعتو دابو الحرير اللى فْ بنى هلال، وشِى يِلِمْ من وَرَا الدمل، وشِى يفرش قدامه(٥٦)، والدمل هَبَّطْ على حرير(٥٧)، لما وصلو بنى هلال.

الراوى شداد: هِهْ... وبعدين، هِه وْبَعْدِينْ(٥٨)؟

الراوى عنتر: ورَوَّحُو بنى هلال وخضره ورزق سارو حبايب، وعرب الزحالين دو معاها، تبع أبوزيد، من قومه، وفضل الزحلان مات، وضربه دُوْدَهْ ولد اخته(٥٩).

شداد: لا ما تخلبطش فيها(٦٠).

عنتر: لا إله إلا الله.

شداد: هو ساعة ما خد بعضيه وروحو...

عنتر: أنا قايم اهه أروح، هاروح البيت وادى، أصْلى، وعمومًا إن كان عندك ايه...

(وقف عنتر، ليقطع اشتباكه الكلامى مع أخيه شداد، حتى وصل إلى باب المندرة التى نجلس فيها)

شداد: وميتى هينفع كلامك انت دا!

عنتر (ملتفتًا إلى أخيه شداد): إوْصِلْ انت بعديه(٦١).

جمهور: يبقى تقولها انت من الأول يا عم شداد.

(٥٤) **قدام الدمل:** أمام الجمل.

(٥٥) **نطب:** نصل؛ نحط.

(٥٦) **شى يلم وشى يفرش:** بعضهم يطوى البساط، وبعضهم يبسطه.

(٥٧) **هَبُّط:** خاض بقدمه، داس بقدمه. والتهبيط هو غرس القدم فى الماء والطين.

(٥٨) **هِهْ:** صوت بمعنى: ثم ماذا؛ تعجل بالكلام؛ هيا أكمل، انته من الأمر.

(٥٩) **دوده:** يقصد جودة بن فاضل الزحلان.

(٦٠) **ما تلخبطش:** لا تفسدها.

(٦١) **إوصل انت بعديه:** اكمل أنت من بعدى.

شداد: أصل هى اتقالت من الأول(٦٢)...

(يتحرك شداد؛ ليجلس مكان شقيقه عنتر)

جمهور: أَصلْ هُوَّ سرح، وراح بعيد، وَاصلْ هِيَّ قِصَصْ، هِيَّ دِىْ رِحْلَهْ...! دى رِحَلْ(٦٣).

(يعود عنتر مرة أخرى للشخص المتحدث، مشيرًا له بيده)

عنتر: الواد دلوختِ وصل لابوه(٦٤)، عمل ايه تانى؟!

جمهور: بس هو..

عنتر **(واقفًا ومشيرًا بعصاه وسط المندره، ويبدو صوته حادًا)**: حصل ايه، لما كان معاه، وحارب، ووقعه، وخد البت منه، وعَاوَدْهَالُه(٦٥)؟

شداد **(جالسًا ويصفق بكلتا يده لمرة واحدة)**: كويس، عايز هو دلوختِ بعد ما خده وروح والنوايب وما نوايبش(٦٦).

عنتر (موجهًا نظره وكلامه إلى الجالسين): قلناها النوايب يا دماعه ولا لاه(٦٧)؟

شداد: هو مش قسم بيمين لازم يا داز لادوزك أبوزيد(٦٨).

عنتر: مين هو؟!

شداد: رزق.

عنتر: ما حصلش(٦٩).

شداد: أُمال حصل ايه؟!

عنتر (يشرع فى الخروج): لا ما حصلش.

شداد: أُمال حصل ايه؟!

(لحظات صمت بعد خروج الراوى عنتر)

جمهور: ع العموم، الحاج شداد يقول اللى عنده.

شداد: أمال هو ادوز الداز كيف(٧٠)؟!

جمهور: قول اللى عندك انت.

شداد (مبتسمًا): أُمال هو ادوز الداز كيف؟!

الجامع: كيف، كيف يا عم شداد؟

الراوى شداد عز العرب:

يَمَالَكْ(٧١) هو داب النوايب الأول، قَبلْ، وقبل ما يروحو، فرش الحرير وكل حاده، بس دا غلط(٧٢)، هو فرش الحرير وكل حاده وروًحت. بعد ما روحت(٧٣)، هنا هو ايه... لسه عايز يشوف الدليل (الدليل، دا لسه رادل غريب)، فخد بعضيه وراح لسرحان، عيقول له يا سرحان (دا رزق) قال له يا سرحان، قال له نعم، قال له أبوزيد عامل كالغريب، أنا هادوزه الداز، هادوزه الداز بتك(٧٤)، فسرحان ما يقدرش يخالف

(٦٢) **إتقالت:** قيلت؛ رويت.

(٦٣) **رِحَلْ:** رحلات.

(٦٤) **دلوختِ:** ذا الوقت، وقتئذٍ، الآن.

(٦٥) **عاودهاله:** أعادها له

(٦٦) **والنوايب وما نوايبش:** حكاية النوايب (أنصبة الحاضرين من اللحم) وغيرها.

(٦٧) **قلناها يا دماعه ولا لاه:** ألم نقلها يا جماعة أم لا؟

(٦٨) **لازم يا داز لادوزك:** لا بد يا جارية أن أزوجك.

(٦٩) **ما حصلش:** لم يحدث.

(٧٠) **ادوز الداز كيف:** كيف تزوج من الجازية؟

(٧١) **يَمَالَكْ:** عندما.

(٧٢) **بس:** لكن؛ إنما. وفى سياقات أخرى: فقط؛ فحسب؛ كفى.

(٧٣) **هو فرش الحرير وكل حاده وروًحت:** حادة: حاجة. روحت: عادت لوطنها.

(٧٤) **هادوزه الداز بتك:** سأزوجه بنتك الجازى

رزق، فقال له أمرك يا بن عمى، فراح خاطب الداز. بعد ما خطب الداز، وكتب عليها، ودم خلوها العرب[٧٥]، عيعملولهم خيام، عيقعدو لهم سبع تيام فى الدبل، يبقى هى قالت: يبا أنا الداز بت أبو على واخد واحد امه دايباه من عبيد الدلايب[٧٦]! أنا ماقوملوش، فده الأمير أبوزيد راح داخل على الخيمة، هى اضضعت قوى[٧٧]، هتشوف روحها، وهتشوف دهده ايه، هو بص عليها، وقال يا بت، ما ردتش، راح داب الكرسى، وراح قاعد قدامها، ما رضيش يسعلها تانى يوم بالكامل[٧٨].

صبح الصباح، صلّى الفدر، ونزل على البلد، أذن الضهر، دخل الدامع[٧٩]، لقى حسن أخوها... عيقول له يا حسن، قال له نعم، قال له أنا عندى سدره مضله، بيدى وقت العشا ويكتر رطينها، حسن ما عرفش يرد عليه. بيدى بعد العشا، يدلس هوّ [أبوزيد] وما يسعلهاش، تاكل فى روحها هىْ.

(2)

الراوى شداد: طِلِعْ على خليفه، فخليفه دِلْوَخْتِ هيشد الحرب، قالت الداز ايه... إسمع يا ابوزيد، دياب قَاعْد فْ غَلاَمسْ[٨٠]، واحنا ما نشدوش فى الحرب، غلامس دى تبع ليبيا، دياب كان فى غلامس، هو مْبَرَّزْ بالبل[٨١] (ما هو راعى البل).

(يقاطع الراوى عنتر)

الراوى عنتر:

ما هى الداز قالت له يا بوزيد ... خليفه ودياب ولاد عم، وان راح دياب معانا فى أول طَرَفْ تونس[٨٢]، واتحد خليفه مع دياب، هيقطعونا[٨٣].

(يقاطع الراوى شداد)

الراوى شداد:

ما هو لما راح غانم وعَطُوهْ بَازْلَه[٨٤]، بازله دى كانت وِحْشِةْ الْوَحَشَاتْ[٨٥]، وهو رادل هِلْفْ ضايع[٨٦]، اللى عطوه بازله، غانم أبو دياب.

(يقاطع الراوى عنتر)

الراوى عنتر:

لأ، لما دات طَرْدتُه من اليمن[٨٧]، ورسا على بنى هلال، احتمى فى القضْيَانْ[٨٨]، بازله دى أخت القاضى بدر، إللى هو أبو بدير، فدى لأنها وحشه، ما حدش فَاتشْهَا من العرب[٨٩]، وواخدها، ولما يبقى من ردالته غانم، راح ملتزم بمين..؟ بالقاضى، خد بِتُّه، انتسب مين...؟ غانم، بقى من ضمن رَعِيَّةْ بنى هلال؛ عشان مَرَتُه، وانتسب ليهم، وغلاب ولده خد اخت حسن وزيان، ولد غانم خد بت عزقل[٩٠]، عم أبوزيد، أخو رزق مش شقيقه، إللى قتله أبوزيد، أمال هو يقول لأبوزيد يا خال ليه؟!

(يقاطع الراوى شداد)

الراوى شداد:

الداز قالت له اسمع يا أبوزيد: خليفه إن اتفق مع دياب... يقطعونا، دياب ولد عمه، فاحنا الصبح نْدَّخَلُو اخوات دياب فى الحرب.

(٧٥) **دم**: جم: جاءوا.

(٧٦) **عبيد الدلايب**: عبيد الجلايب، عبيد الجلائب؛ العبيد المجلوبة.

(٧٧) **اضْضَعَتْ**: مالت بشدة.

(٧٨) **يِسْعَلْهَا**: يسألها.

(٧٩) **الدامع**: الجامع؛ المسجد.

(٨٠) **غلامس**: غدامس: مدينة ليبية تقع فى واحة بالقرب من حدود ليبيا مع تونس والجزائر، تتبع محافظة ريان الليبية، وتبعد عن العاصمة طرابلس بحوالى ٦٠٠ كم. يبلغ عدد سكان غدامس حوالى خمسة وعشرين ألف نسمة. كانت مركزًا تجاريًا قديمًا مهمًا على الطريق الممتدة من ساحل المتوسط إلى الصحراء الأفريقية. وتتمتع هذه المدينة بهندسة معمارية تقليدية مذهلة، تزيدها الأشكال والألوان البديعة التى تزيّن جدران بيوتها روعةً وجمالاً. ويصر أهل غدامس على الاحتفاظ بهذا التقليد فى تزيين البيوت وتلوينها. وهم يمارسونه كما كان أجدادهم يفعلون قديمًا. أسلاف أهل هذه المدينة تعاملوا مع تجار قرطاجة وصدوا جنود روما، حيث اشتهر الغدامسة - منذ القدم - بكونهم رجال أعمال بارعين فى الصحراء. امتد تأثيرهم وسلطتهم من النيجر إلى البحر المتوسط. وكان يلتقى فى غدامس الطوارق والقرطاجيون والرومانيون. البضائع الأفريقية كانت تستبدل بالملح وبالجلد الإسبانى وبفخاريات شمال أفريقيا وبالأقمشة وبالأسلحة، وتفترن (انظر: هادى صعب، غدامس: جوهرة الصحراء، **الشاهد** (نيقوسيا)، السنة الثالثة، العدد ٢٥، سبتمبر ١٩٨٧، ص ص ٢٢-٢٧). وتقترن غدامس بالطوارق؛ أى الملثمين، وهم البدو الرُحل الذين يسكنون بيوت المدينة المشيدة بالطوب الأخضر والأحجار، وعادة ما يتوسط كل بيت بئر تطل عليه الحجرات كافة. وفى وسط المدينة «عين الفرس»، والتى ذكرها ياقوت الحموى فى معجم البلدان، فى سياق ذكره لغدامس، قائلاً: «إنها مدينة فى المغرب فى الجنوب ضاربة إلى بلاد السودان، تدبغ بها الجلود الغدامسية، وهى من أجود أنواع الجلود، ودباغها من أجود الأنواع، كأنها ثياب قز فى النعومة والإشراق. وفى وسط المدينة عين أزلية،

(يقاطع الراوى عنتر)

الراوى عنتر:

لا يا عم شداد، إتْرَكْ دياب ف بلاد غلامس، وعطوله تلات تربع المال، وخدو الربع، ربع مال بس، ونزلو على البلد، على تونس. سعده بته؛ رأت فى المنام فى الليل، بت خليفه؛ رأت المنام فى الليل:

البحر غرق بلدهم فى بؤونه

ووحوشة البر دِسْرُو

ودخلو عليهم السَكُونَه

وتياب الهنا قصرو

واربع موادن وقعو(٩١)

جمهور: فى تونس.

الراوى عنتر:

وديب الشرق عطا ديب الغرب نَابْ، عتقول له يابا حلمت بالليل، وحلم الليل راعبنى رعب يا بابا، ما قدراش يا بابا أنام منه، قال لها إش رئيتى يا سعده؟

قالت له:

رَئِيتْ بَحَ غَرَّقْ بَلَدْنَا فـْ بُؤُونه

ووحوشه البر دسرو

ودخلو علينا السكونه

وتياب الهنا قصرو

والعدو حاط بينا

ووحوشة البر دسرو

ودخلو علينا السكونه

واربع موادن وقعو

وديب الشرق عطا ديب الغرب ناب

قال لها:

يا بت بَطِّلِى شَهَاوِيْنْ

يا سعده اتْغَطِّى ونامى

حلم الليل يا بت كله شياطين

يا سعده سَمِّى ونامى(٩٢)

قالت له يا بابا أنا قلقانه من المنام، ما قدرش انام منه.

نادم خليفه: يا علام

وعليها آثر بنيان رومى عجيب». ويرد ذكر غدامس كثيرًا فى الرواية المصرية لسيرة بنى هلال، تحديدًا فى حلقة التغريبة، حيث يذكر بعض الرواة أن دياب بن غانم لم يدخل إلى تونس، حيث توقف فى غدامس حاميًا لمال الهلايل وممتلكاتهم من الإبل والخيول والبهائم، وكان معه الفاين من الرجال، على نحو ما يذكر الراوى حسنى جاد فى روايته (انظر: محمد حسن عبدالحافظ، **سيرة بنى هلال (روايات من اسيوط)**، الجزء الأول، سلسلة التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦).

(٨١) **مِبَرَّزْ**: اسم فاعل من بَرَّزْ، أى حَطَّ واستقر. **مبرز بالبل**: استقر بالإبل فى غلامس.

(٨٢) **أول طرف تونس**: على مشارف تونس.

(٨٣) **هيقطعونا**: سيبيدوننا.

(٨٤) **عطوه بازله**: أعطوه بازلة؛ زوجوه من بازلة.

(٨٥) **وحشة الوحشات**: الاكثر قبحًا.

(٨٦) **هِلِفْ**: لا شأن له بين الناس، مما يجعله عرضة للإهانة والسخرية.

(٨٧) **لما دات طردته من اليوم**: لما جات طردته من اليمن؛ عندما طرد من اليمن.

(٨٨) **القضيان**: جماعة القضاة.

(٨٩) **ما حَدِّشْ قَاتِشْهَا**: لا احد راها وكشفها.

(٩٠) **خد بت عزقل**: تزوج بابنة عسقل.

(٩١) **بُؤُونَه**: شهر من الأشهر القبطية، وهو يسبق فترة فيضان النيل بشهرين، حيث يفيض فى شهر مِسْرَى، وهو الشهر الثانى عشر فى الأشهر القبطية. ومن ثم، ينذر حلم سعدة بحدوث خطر محدق، حيث يأتى الفيضان قبل أوانه. **السَكُونَه**: المساكن. **مَوَادِنْ**: مآذن.

(٩٢) **بَطِّلِى شَهَاوِيْنْ**: توقفى عن بكائك وخوفك.

يا بو سيف مكلل دواهر

هات لى كتاب لاحلام

شف لى منام الأواهر(٩٣)

ده الأمير علام أبو سيف مِكَلِّلْ دواهر، معاه كتاب لَاحْلَامْ، وفتشه قدام خليفه (القصيده مرسومه كده، تسعين قصيده سيرة أبوزيد، كل إنسان ليه لَهْدَه).

قال له طهبدت يا خليفه(٩٤)!

مَلَكُوهَا من الرِّيْدْ لِلرِّيْدْ (من الدبل الشرقى للغربى)

ومالهم كتير وكفايه

ووياهم خدام وعبيد

وناس رابطه للرَّزَايَا(٩٥)!

جمهور: إيوه يا بو عزام.

(3)

اتعدل دياب مع ابوزيد، وابوزيد خد دياب، اتوزعو بعد القصر، بعيد عن السراديب، قال له تعال يا دياب رايح فين؟ قال له تعال يا دياب، أنا أَوَرِّيكْ الحرب.

جمهور: أَوَرِّيكْ السراديب.

عنتر: حرب خليفه على سراديب.

جمهور: يخدع بيها الناس؟

الراوى عنتر: قال له طيب يالّلا يا بوزيد، وَصِلُّه السراديب أبوزيد، قَفَصْ فِى الشَّهْبَه بتاعه عَدًّا السراديب، خدها وْدَابْهَا زى المِزْرَاقْ فى الريح(٩٦). قَفَصْ دياب فى الشهبه بتاعه، خافت.

جمهور: يوووه.

شداد: ما تعرفش السرداب هى.

عنتر: آه ليها سبع سنين ما نزلتش، ولا شَمِّتْش نَفَسِ الدَّكَرْ.

جمهور: مها ما شمتش صح.

عنتر: قفص فيها تانى، خافت.

الراوى عنتر: راح ساحب السيف، وهياخد رقبتها **(أشار الراوى بيده تعبيرًا عن قيام دياب بسحب السيف من جنبه الأيسر، وشروعه فى قتل شهبته)** قال له أبوزيد حاسب **(أشار الراوى إلى اعتراض أبى زيد لدياب فيما سيفعله فى الشهبة)** إنزل، راح نازل دياب، وقال له اركب دى **(إشارة من الراوى بذراعه إلى وجود حصان آخر)** رِكِبِ الحَمْرَا شغة ابوزيد(٩٧)، مَيِّلْ عليها أبوزيد، ودَبْدَبَ عليها **(أشار الراوى إلى حركة الطبطبة أو الدبدبة بأن طرق طرقًا خفيفًا على مسند الدكة التى يجلس عليها الراوى)**.

جمهور: كده!

(٩٣) **الأَوَاهِرْ:** جمع آهر، وهو وصف للمرأة المتخابثة.

(٩٤) **طَهْبَدتْ:** خربت؛ انقلبت رأسًا على عقب.

(٩٥) **من الرِّيْدْ للرِّيْدْ:** من الجبل الشرقى إلى الجبل الغربى. ناس رابطه للرزايا: مرابطون من أجل المصائب والحروب.

(٩٦) **المزاريق:** جمع مزراق، وهو نوع من الحراب، قصير، يستخدم فى صيد الطيور. يقال: زرق الطائر بسلحه زرقًا: رمى به. والصيد بالمزراق: رماه به أو طعنه به. وثمة قصة توضح معرفة العرب بالمزراق، حيث شهد حمزة بن عبد المطلب معركة أُحُد، وله فيها صولات مشهودة. ولأنه قَتَل فى بدر صناديد العرب، فقد ترك اللوعة والأسى فى قلوب مشركى مكة، فأضمروا له الكيد، وأخذوا ينتهزون الفُرَص للانتقام منه. وكانت هذه بنت عتبة قد بعثت إلى وحشى بن حرب قبل معركة أُحُد، وكان عبدًا من أهل الحبشة. فأغرته بالأموال إن هو قتل حمزة، وذلك طلبًا لثأر أبيها وأخيها اللذان قُتلا ببدر. كان وحشى مشهورًا برمى الحربة، ولم تكن العرب آنذاك تعرف هذا السلاح الذى كان خاصًا بأهل الحبشة. تُسمى هذه الحربة عند العرب بـ «المزراق» وهى رمح قصير. فقال وحشى وهو فى ارض أُحُد: إنى والله لأنظر إلى حمزة وهو يهز الناس بسيفه، ما يلقى شيئًا يمر به إلا قتله. فهززتُ حربتى ودفعتها عليه، فوقعت فى ثُنته [أسفل بطنه]، فخرَّ صريعًا ثم تنحَّيت عن العسكر. بعد أن بلغ هند مقتل حمزة جاءت فَبَقَرَتْ كبدَهُ فَلاكَتْه، فلم تستطع أن تَسيغَه فَلَفَظَتْه. ولما انتهت المعركة وُجد حمزة ببطن الوادى، قد مُثِّل به. وعندما راه النبى بكى، ثم قال: لن أُصاب بمثلك، ما وقفتُ موقفًا قَطّ أَغْيَظَ عَلَىَّ من هذا الموقف، وأمر النبى به فَدُفِن. وكانت شهادته فى السنة الثالثة للهجرة النبوية المشرَّفة، وقد رثاه النبى بكلمات مؤثرة، نذكر منها: «يا عمَّ رسول الله، وأسدَ الله، وأسدَ رسول الله، يا حمزةَ، يا فاعل الخيرات، يا حمزة، يا كاشف الكُرُبَات، يا حمزة، يا ذابًا يا مَانعًا عن وجه رسول الله».

عنتر: ايوه، وقال لها ليه يا أصليه نَحِّيْتِي؟! شَهْبتِي طَيِّبتْ قبلتين(٩٨)، وانت طيبتى أربعه. نسيتى ونسيتى ونسيتى، وراح دارحها بالسيف **(أشار الراوى إلى حركة سحب السيف بخفه لإحداث جُرْح)** وعْلِيْهَا الأمير أبوزيد، وقفص فيها... عَدِّتْ سبع سراديب، خدها ودابها بقيت زى نسوم الريح(٩٩).

جمهور: يعنى زى ما تقول دَرِّبْهَا، حَمِّسْهَا.

عنتر: لا، زَكِّرْهَا، زكرها.

شداد: زكرها، إنما دُكْهَا غبى.

جمهور: أصله دا مَنْسُوْبْ.

عنتر: دُكْهَا زَغَابِى.

جمهور: الخيل ده اللى راكبه الفرسان(١٠٠)، الخيل دا منسوب للى راكبها. قال لها انتِ لِيْكِ زمان وزمان، وتيدى دلوقت...

شداد (مستكملاً كلامه): ... عَتْخِيْبِىْ تْمَوِّتِيْنِى.

عنتر: دا مأصَلْ، مأصَلْ.

الراوى عنتر:

ليه تخيبى يا أصيله؟ وراح دارحه بالسيف فْ كتفه، وعليها الأمير أبوزيد، وراح قَافِصْ فيها، عدت سبع سراديب. خدها ودابها(١٠١)، بقيت زى نَسُوْم الريح **(حركة الراوى: الذراع تتجه للأمام وللخلف بخفة)** قال له تَوِّكْ ما حاربت خليفه(١٠٢)... ساعة ما وقفت بيك الشهبه... **(إشارة بالإبهام مع ضم الأصابع، بحركة من الأمام إلى الخلف للإشارة إلى ما حدث من قبل)** كان خليفه ردع قتلك **(أشار الراوى بالسبابة إلى الجانب الأيسر من الرأس، دلالة على فهم الخطة الحربية التى اعتمدها خليفة)**.

جمهور: إيوه، كان قَتَلُه صحْ.

عنتر: ركبوهم لتنين وخدو بعضيهم وروحو. فقام الأمير دياب، قبل الشمس ما تطلع، ضرب الطبل.

جمهور: ضرب الطبل.

عنتر: طبل الحرب.

جمهور: طَبْلِ الرُدُوْدْ(١٠٣). إعلان، إعلان.

شداد: الصحَابَه، طَبْلِ الصَّحَابَه.

عنتر: طبل الحرب، صَحَابِةْ ايه!!

جمهور: طب الرُّدُوْدْ اللى هو ايه؟ بتاعة الإعلان؟

عنتر: إعلان الحرب.

جمهور: كل اللى يسمع، إنه فيه حرب النهارده.

الراوى عنتر: ورفع الإعلان للحرب.

(٩٧) **الحَمْرَا:** اسم من أسماء الخيل.

(٩٨) **طَيِّبَتْ:** (بإمالة الباء إمالة خفيفة) طَيِّبْ أى اجتاز المعركة منتصرًا.

(٩٩) **نَسُوْمْ:** جمع نسومة؛ أى نسمة ريح خفيفة.

(١٠٠) **الخيل ده اللى راكبه الفرسان:** هذا الخيل الذى يركبه الفرسان.

(١٠١) **ودابها:** وجابها؛ وجاء بها.

(١٠٢) **تَوِّكْ ما حَارَبْت:** فى اللحظة التى حاربت فيها...

(١٠٣) **طَبْلِ الرُّدُوْدْ:** طبل الرجوع؛ طبل الحرب.

وخليفه ضرب طبله، وراحو نازلين، واتقابلو، فقصو ف الخيل، عَدِّت السَّراديبْ.

شَهْبِة دْيَابْ طَالْبَه... ليها سبع سنين ما شافتش الشكْ(١٠٤). خليفه راكب شَعْتَانُه، فقال له وراىْ ولا قدامى؟ قال له لا... قدامَكْ (دا دياب) قال له [**خليفه:**] قدامى، الشعتان تبع الفرسه... (**أشار الراوى إلى ملاحقة الشعتان للفرسة**) فيه عيال عتلعب زى دول... عتلعب الكوره... (**أشار الراوى بذراعه إلى مجموعة الأطفال الذين يلعبون خارج المندرة، ويصل صوتهم قويًا إلينا**) فيهم ولد صغير، اسمه دياب.

جمهور: صغير زى كده؟ (**أشار المتحدث إلى أحد الأطفال الجالسين معنا**)

عنتر: إيوه، خليفه كَبَسْ على دياب(١٠٥).

جمهور: تَبَع مين العِيَالْ الصُّغَيَّرَه دى؟

عنتر: دى عيال عيلعبو الكُورَهْ.

جمهور: عيال صغيره فيهم واحد اسمه دياب.

عنتر: فيهم واحد اسمه دياب.

الراوى عنتر:

عيقول له خدها وَرَّانيَّه يا دياب، قال خُدُو فالكم من صِغَارْكُم، وراح ضارب الحربه لُورَا الأمير دياب، حَطِّتْ لخليفه فْ عينه(١٠٦).

جمهور: خليفه... ما هُوَّ كابس على دياب هيضربه.

عنتر: هيموته.

الراوى عنتر: فضرب الأمير دياب الحربه وحَطِّتْ لخليفه فْ عينه.

جمهور: آه.

الراوى عنتر: عام بيه الفرس رماه وسط خيام بنى هلال، رماه قدام خيمة حسن السلطان.

جمهور: شوف عَامْ بِيْه يعنى طار بيه طِيْرْ، سريع، عامو.

جمهور: عام.

الراوى عنتر: فحسن واقف، والداز بَصِّتْ، لقيت رَمَاه الفرس، وقالت تَعَا يا بنات حطو المقتول عشان المِتْوَقِّفَه تِحْبَلْ(١٠٧).

جمهور: يخرب بيت أبوك.

الراوى عنتر: راح رافع عِيْنُه السَّلِيْمَه، وراح وَقَّعْهَا على ضَهْرَهَا.

جمهور: يعنى من خشيته، نظرة عينه، خلاها وقعت لورا على روحها.

الراوى عنتر: قوم حسن قال له حسن خَسَارْتَكْ يا خليفه، يا مالى عين الآهْرَه وْزَايِدْ.

---

(١٠٤) **طَالْبَه:** يقولون: الفَرَسَه طَالْبَه؛ كناية عن حاجتها إلى الاتصال بذكر. مَا شَافتْشِ الشكْ: لم تتصل بذكر. الشك: الجماع.

(١٠٥) **كَبَسْ على:** كبس عليه اى انقض عليه؛ زاحمه؛ باغته.

(١٠٦) **خدو فَالْكُمْ من صغاركم:** قول مشهور. والفال هو الفأل، وهو نوع من التكهن بالخير أو الشر من خلال علامة يبديها طفل صغير.

(١٠٧) **تعا:** تعالوا. **المِتْوَقِّفَه:** التى لم تحبل، أو توقفت عن الإنجاب.



جمهور: خسارتك يا خليفه؟

الراوى عنتر: يا مالى عين الآهره وزايد.

شداد: مَهَا وَقْعْهَا.

عنتر: مَهَا رَفْعةْ عينه وَقْعتْهَا على ضهرها.

الراوى عنتر:

والله لاشوف لك طبيب وأطبِّبَكْ. أبوزيد سمع اليمين؛ قولة والله لاشوف لك طبيب وأَطبِّبَكْ، ما راح مِدهِّنْ بِدْرَابْ الحيله، وقال أنا الطبيب المِدَاوِىْ أداوى كل البلاوى.

جمهور: مين اللى عمل كده؟

جمهور وعنتر: الأمير أبوزيد.

شداد: مَهَا دِلْوَقْتِ واد عمه حلِفْ لَيْطَبِّبُه.

الراوى عنتر: قال له تعال يا شيخ العرب انت يا طبيب شوف المدروح ده، وراح ماسك السم وراح كَابِسْ لُه الطِّيَبِّه، وكَابِسْ لُه المدروحه، وقال له بَرْهَمْ يا خليفه تْطِيْبْ.

راحت عينه الطيبه مفرقعه من السم(١٠٨).

قال اوعو تقولو يا هلايل سبع الغرب قتله الديب

قتله أبوزيد اللى فْ آخر السنين عمل لى طبيب

كَبِّسْ لِى عْنَيُه سم وقال له مَرْهَمْ يا خليفه تطيب

وراح قايل وراح طَاقِقْ(١٠٩).

جمهور: طَقّ.

جمهور: يبا مات على إيد دياب برضه.

شداد: كان هيلبط له دوا صح(١١٠).

عنتر (بضيق شديد): يا بايا.

شداد (ينظر إلى الجامع): فاهم، قام ايه... عاود السم، وراح يديب له الدوا الصح. قال له ايه أَهْدُتَكْ بأَهْدَ الله... إن عالدتنى(١١١)، هَتْ لِى من الدوا التانى، فهو اللى طلب...

(توقف الراوى عنتر عن الكلام والتعليق، ربما بسبب عدم رضائه عن وجهة نظر الجمهور، وانحياز أغلبهم لوجهة نظر شقيقه شداد التى تتناقض مع وجهة نظره).

الجامع: كل السَمَعْ اللى سمعته فى الهلايل يا عم عنتر وقف عند قتل خليفه، ايه اللى حصل بعد قتل خليفه؟

الراوى عنتر: اللى حصل ان اتقسم بنى هلال لوحدهم، وخليفه وقومه لوحدهم، ما دا مرهم قتل خليفه، مين هيحارب فى الغرب؟

جمهور: مين منافس القبيله؟ قبيلة مسلاً خليفه.

(١٠٨) **مفرْقعَه:** اسم مفعول بصيغة اسم الفاعل من الفعل اتفرقع؛ أى انفجر أو انشطر.

(١٠٩) **طَاقِقْ:** طق تأتى هنا بمعنى مات، يقولون: طق مات؛ أى مات كمداً.

(١١٠) **هَيْلَبَّطْ لُه:** يمس عينيه بالدواء.

(١١١) **إن عالدتنى:** إذا ما عالجتنى.

جمهور: ما لهش قرايب تانى[١١٢]؟

عنتر: ليه قرايب، مش كده دول.

الجامع: ما يقدروش يخشو بدال الـ...

عنتر: مش كَدُّهُم، مش كد بنى هلال، أَمَّا همَّ اكتر منهم فى العدد! لكن هِىَّ رُوْسْ مَعْدُوْدَهْ، هى روس معدوده[١١٣].

جمهور: أصلِ هى عناصر. لما يكون عنصر من اتنين اتقتل، يبا التانى بقى ما لهش بديل. لما عنصر من لتنين اتْخَفَى[١١٤].

عنتر: عنصر كده، وعنصر كده، وده وراه ألف، وده وراه ألف، إن وقع العنصر ده الأول، العنصر التانى يا خد الألف بتاعته.

الجامع: لكن السؤال: قَتْلَةْ أبوزيد كِيْفْ؟

شداد: أبوزيد ما قتِلْشْ.

جمهور: أبوزيد ما قُتِلْشْ. أبوزيد مات لوحده، مات رَبَّانِى.

الجامع: فين، مات فين؟

عنتر: مات فِ تونس.

الجامع: لكن ما ردعش الشرق تانى؟

عنتر: لا... الدراير اللى فاتها فى الشرق[١١٥] **(أشار الراوى بذراعه إلى الخلف)** لَهُوْ هُمَّ لَمَّا رَاحُو، يُبًّا فيه تَرَادُعْ بين لِتْنين[١١٦]!

حَمْلُو، حَمْلُو خدو بنى هلال كلها؟ لا، فيها حاده قعدت، وحاده حَمْلِتْ.

شداد: أُمَالْ البلاد دى انتشرت من ايه؟

عنتر: أمال لِبْلَادْ دى انتشرت منين؟ آها جهينه اللى قبليك دى عرب زيدان[١١٧].

الجامع: جهينه، وزيدان يبا خاله أبوزيد.

عنتر: وزِغَابِىْ هو... وزِغَابِى[١١٨].

جمهور: طب ما هو أبوزيد يا ابو عزام خاض معارك مش بس بتاعته، ما هو موضوع سلمان وابو الدنون...[١١٩]

عنتر: لا متلخبطش عاد، أصل كل حدوته وليها عتبه، كل حدوته ليها عتبه[١٢٠]، مش علاولا، كل قصيده ليها عتبه وليها أسباب، مش خلطه هى، دى تِلْحِمْ فى دى! لاه، كل قصه ليها عَتَبَه.

شداد: طلب قل لهم قصة حنضل.

عنتر: طب ما تقولها انت احسن.

جمهور: هو أبوزيد قعد فْ تونس؟

عنتر: آه، قعد فْ تونس.

جمهور: قعد قوم خليفه، وقوم ...

(١١٢) **قَرَايِبْ:** اقارب؛ أهل.

(١١٣) **رُوْسْ:** جمع راس؛ أى رأس.

(١١٤) **اتْخَفَى:** اختفى؛ زال.

(١١٥) **الدراير:** الجراير؛ جموع من الناس، جمع جريرة. ويستخدم لفظ الجريرة فى عامية الصعيد الحديثة بمعنى: المصيبة.

(١١٦) **يُبًّا فيه تَرَادُعْ بين لِتْنين:** إذن، فثمة تراجع بين الاثنين.

(١١٧) **جهينه:** أحد مراكز محافظة سوهاج.

(١١٨) **زغابى:** ينتمى إلى قبائل زغبة.

(١١٩) **أبو الدنون:** أبو الجنون؛ أبو الجن.

(١٢٠) **عَتَبَه:** مصطلح فنى دال على المدخل الشعرى للقصة.

عنتر: لا، لغاية النهارده وبكره... الهلايل ما دخلوش تونس، معتزلين وحديهم **(إشارة من الراوى بالذراع إلى البعيد، دلالة على الاعتزال والابتعاد).**

جمهور: صَحْ مَا دَخَلُوشْ.

جمهور: ما دخلوش تونس، وقعدو بَرًا.

شداد: أصل أرض تونس كلها بسور واحد.

عنتر: ما السور اتهدم، قاعد لدلوختْ(١٢١)؟!

(١٢١) **لدلوخت:** للآن.

جمهور: يعنى مات خليفه، وعاشو مع بعض كده؟

عنتر: إيوه، يعنى زى ما تقول عرب فِى حِتّه(١٢٢)، وعرب فِى حِتّه.

(١٢٢) **حته:** حتة؛ مكان؛ منطقة.

جمهور (أحد المتعلمين): شوف يا حاج عنتر، قصة السيره مسموعه زى احنا ما عنقولها يتناقلها من الأب والجد.

عنتر: إيه! سيرة مين؟!

جمهور: دى سيره مسموعه مش مكتوبه، يعنى انت سمعت من والدك، ووالدك سمعها من والده، يبا دى سيره مسموعه تسمعها الأديال.

عنتر: إيوه، مَهَا صحْ، أنا حافظ الكلام ده من مِيْنْ... مِنَ أَبُوْى، وانا زى الواد ده **(أشار الراوى إلى أحد الأطفال الجالسين، يبلغ من العمر حوالى عشر سنوات).**

جمهور: طب مها ايوه، ونفس الأدْيَالْ دى اللى تسمعه.

عنتر: لأ مش كله، مع المخ اللى هو الزين، أو اللى هو يغوى الحادات، أصل الحادات دى يا أُسْتَازْ عَبْد المدِيْدْ، وانت رادل متعلم، وعارف كل حاده، فيه ناس تِغْوَى الحادات دى، اللى فْ دِسْمَهَا الحماس، تِغْوَى المَرْدَلَه، و تِغْوَى الصيِرْ(١٢٣).

(١٢٣) **الصِّيَر:** السِّيَرْ.

جمهور: تتمسك بيها.

عنتر: وتتمسك بيها، وفيه ناس آها سايحه، تسمعها من هنا، تطلعها من هنا **(أشار الراوى بكفيه إلى أذنيه فى آن)** قام من قدامك ما يعرفكش قلت ايه.



جمهور: فيه هنا حاده تانى... بعد ما دياب قتل خليفه، راح دَالِسْ عَ العرش بتاعه.

عنتر: مين اللى دَلَسْ؟!

جمهور: إللى هو دياب.

عنتر: مين قال كده؟ لأ **(صوت الراوى يميل إلى الحدة، وحركة يده دالة على الرفض)**... اسمع...

جمهور: طب خد منى.

عنتر (بحدة): طيب خد منك... إللى يقول لك دياب اتسلطن على تونس... على عرش تونس، يبا كداب.

(4)

بص خليفه وقال:

طال معانا الحال بينا ما بين عقل

هَلْبَتْ من بِسكِّنَا نُوْرِ المَقَابِرْ

عيقول له امال مين اللى داى غيرك يا عقل من خُوَالَكْ؟ عيبص **[عقل]** لورا، راح ضاربه **[خليفه]** بالسيف موته **(إشارة من الراوى إلى قطع الرقبة بالسيف).**

جمهور: وَىْ، وَىْ، يخرب بيت ابوك(١٢٤)!

جمهور: أمال الخيانه قاعده ليه!

جمهور: تاريها هىَّ الخيانه والخديعه.

جمهور: إيوه خدعه.

جمهور: لسه قاعده فيهم الخيانه للنهايه.

عنتر: إيوه، الزغابه خاينين ايوه، وكل نسل الزَّغَابِى خاين.

جمهور: كل نسله آه، لو ليه ميت ألف سنه، يقعد فيه برضك.

شداد: دا الزَّرَابِى حصل فيها دم بَنِيْهُمْ ما بين العائلات(١٢٥)، بينها وما بين بعض،عشان خليفه وأبوزيد.

عنتر: لا، لا... عشان شَرْكِةِ ذْياب، وقالو فْ بَعْضِيْهُمْ ضرب بالنار.

الجامع: دا ليه كام سنه الكلام ده؟

عنتر: لا دا بدرى **(يضحك الراوى)** دا بدرى.

شداد: حوالى خمسين سنه.

الجامع: والزرابى زغابه؟

عنتر: إيوه كلها زغابه، واحنا نفسه زغابه.

جمهور: فيها نسل، أنسال ايوه.

عنتر: كله قوم خليفه، والدوير اللى قِبْلِيْنَا وَنَاتْنَه(١٢٦)، من قوم ابوزيد.

الجامع: الدُّوِيْرْ؟

عنتر: إيوه.

الجامع: الدوير من قوم...

عنتر:... أبوزيد، النَّوَامِيْسْ من قوم أبوزيد(١٢٧).

الجامع: ومين كمان من قوم أبوزيد؟

جمهور: النَّخِيْلَهْ(١٢٨).

عنتر: لا، قوم خليفه، زَغَابِيُه.

الجامع: طب والتَّلّ(١٢٩)؟

(١٢٤) **وىْ:** صوت للدلالة على التوجع والضيق.

(١٢٥) **الزَّرَابِى:** إحدى قرى مركز أبوتيج، محافظة أسيوط، تقع بجوار الجبل الغربى (غرب النيل، وغرب السكك الحديدية)، يبلغ عدد سكانها: ١٤٥٢٣ نسمة، وفقًا لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

(١٢٦) **وناتنه:** الوناتنة والوناتية لفظ دال على العائلات والمناطق التابعة أو المنتمية لأبى زيد الهلالى، وهو مقابل للزغابة والزغبية المنتمين لدياب بن غانم وزيدان بن زيان، والزناتة والزناتية المنتمين لخليفة الزناتى.

(١٢٧) **الدوير:** قرية تابعة لمركز صدفا، وهو آخر مراكز محافظة أسيوط من جهة الجنوب (الجهة الغربية من النيل)، ويبلغ عدد سكان الدوير: ٢٢٠٧٥ نسمة، وفقًا لإحصاءات عام ٢٠٠٠.
النَّوَامِيْسْ: إحدى قرى مركز البدارى، تقع مباشرة على الجهة الشرقية للنيل. يبلغ عدد سكانها: ٦٥٧٢ نسمة، وفقًا لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

(١٢٨) **النخيله:** إحدى قرى مركز أبو تيج، تقع جنوب مدينة أبو تيج مباشرة. يبلغ عدد سكانها: ٣٨٠٩١ نسمة، وفقًا لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

(١٢٩) **التَّل:** إحدى قرى مركز البدارى، وهى القرية التى يقطنها الراويان عنتر وشداد عز العرب، اسمها القديم "تلّ حنونه"، وقد قام الأهالى بتغييره إلى "منشية همام"، واسمها الرسمى: منشأة همام (تقع شرق النيل)، ويبلغ عدد سكانها: ٤٩٨٩ نسمة، وفقًا لإحصاءات عام ٢٠٠٠..

(١٣٠) مَدْرِيسْ: مجريس، إحدى قرى مركز صدفا، تقع مباشرة على الجهة الغربية للنيل، ويبلغ عدد سكانها: ٩٧٦٦ نسمة، وفقًا لإحصاءات عام ٢٠٠٠.

عنتر: مها النخيله برضه، مَهَا منها، منها... التل زغابيه. ومَدْرِيسْ دى من قوم زيدان(١٣٠).

جمهور: وبَرْضُوْ الزرابى والنخيله، فيه نسل هناك، ونسل فى النخيله، يعنى أعصاب، الجدود مَوَاطِنْ فْ بعضيها.

شداد: إحنا عيلِتْنَا الدُبَرْتِيه.

عنتر: فى الزِّرَابِى.

شداد: فى الزِّرَابِى.

١ ـ أتصور أن الاختلاف بين عنتر وشداد عز العرب لا يرجع - حصرًا - إلى تنوع مصادر حفظهما، فاختلاف الأداء ظاهرة حتمية بين الرواة جميعًا، بل بين الراوى ونفسه فى سياقات أدائية مختلفة. قد لا نشعر بتمايز حاد بينهما على مستوى مضمون الرواية، فالحقيقة أنهما متشابهان للغاية، وكثيرًا ما كانا يشتركان سويًا فى أداء القصة أمام الجمهور، ويترك كل منهما الفرصة للآخر للمقاطعة قليلاً، وأحيانًا يطرح أحدهما تعليقًا ساخرًا أو دالاً على رفض قول الآخر. هناك أسباب لواقعة الاختلاف لا تبدو واضحة وصريحة، مثل الرغبة فى عدم التكرار، أو عدم الاتفاق على كيفية معالجة حدث من أحداث السيرة أو شخصية من شخصياتها، إذ يبقى لكل راوٍ رؤيته الخاصة لبعض الأحداث الدرامية الجزئية أو للشخصيات. وربما يعود أمر الاختلاف إلى رغبة الراوى فى تطويع استجابته لتوقعات هذا الجمهور أو ذاك من المستمعين. حيث لوحظ أن لكل منهما أنصارًا من الجمهور، وتعد انحيازات الجمهور لأىٍّ منهما - فى لحظة الأداء - ذات دور حاسم فى تكريس الاختلاف بينهما، أو صناعته. إن هذه العوامل لا تتكفل بتحقيق الاختلاف بين الرواة فحسب، بل هى كفيلة باختلاف كل راوٍ مع نفسه فى كل مرة يُمارس فيها تجربة الأداء.

٢ ـ يبدو واضحًا نزوع الرواة إلى أسلوب المخاصمة والتبارى؛ على نحو ما يجسده الراويان الشقيقان عنتر وشداد فى النص الأول والثانى. ونتصور أن ذلك يرجع إلى أسباب متعددة، بعضها غامض ومعقد، لكن فى وسعنا أن نتأمل فى الأسباب الأكثر وضوحًا؛ فالسيرة الهلالية - فى وجه من وجوهها - فضاء واسع للقيم المتباينة التى يحملها أبطالها وشخصياتها وأحداثها، وينعكس هذا التباين فى القيم ووجهات النظر على مواقف الرواة والجمهور فى آن، مما يخلق نوعًا من دفع القيم بالقيم، والرأى بالرأى، والتصور بالتصور. فقد لاحظت - على سبيل المثال - اختلاف عنتر وشداد على شخصية دياب، حيث يراه الأول بطلاً فائقًا، يحمل قيم البطولة الحقة، وأنه محق فى الكثير من مواقفه إن لم يكن جميعها. أما الثانى، فيصوره باعتباره شخصية لا تتمتع بالحب الذى يحظى به أبو زيد الهلالى، أو خليفة الزناتى، ولكل تصور مؤيدين ومعارضين، وبينهما حيارى بين الموقفين، ويُرجع كثير من الجمهور أسباب موقف المؤازرة أو التعارض إلى الانتماء القبلى أو الولاءات القبلية التى تنتسب إلى الوناتنة أو الزغابة أو الزناتة أو الدرادية أو البدورة.



٣ ـ إن هذا التباين - المتمثل فى الانحياز إلى شخصية من شخصيات السيرة ضد الأخرى، وفى اختلاف بعض وقائع السيرة من راوٍ إلى آخر - ذو صلة وثيقة



بالموقع الجغرافى المتمثل فى ضفتى النيل الشرقية والغربية. فرواة وجمهور غرب النيل غالبًا ما ينحازون إلى خليفة وإلى دياب بن غانم. أما رواة شرق النيل، فينتمون إلى أبى زيد، وكثير من الناس يرى أن سكان "البلاد" الواقعة شرق النيل ينتسبون إلى الأشراف الذين قُتلوا على يد خليفة الزناتى. ومن وجهة نظرى، فإن استمرار التكوين القبلى - أو بقاياه - يعد واحدًا من أسباب استمرار الروايات الشفهية للسيرة الهلالية. وبالرغم من أن قرية منشأة همام التى يقطنها الراويان عنتر وشداد تقع شرق النيل، فإن أصولهما ترجع إلى النخيلة الواقعة غرب النيل، مما يعنى أن هناك عملية امتزاج اجتماعى دائمة ناتجة عن انتقال عائلات أو أفراد بين الشرق والغرب.

٤ - مثلما تمثل الهلالية فضاءً للصراع (إحدى صوره: الصراع بين الشرق والغرب)، فإننا نجد فى الواقع الميدانى صورًا وأشكالاً رمزية متعددة لهذا الصراع. ولا أنسى الحوار الذى جرى بينى وشاب مثقف اسمه «ملاك» من مدينة ساحل سليم، التقيته فى «ليلة ذكر» أحياها المنشد الشهير «ياسين التهامى» وبعض المنشدين الآخرين فى أحد أطراف مدينة البدارى، صيف عام ١٩٩٨، ولم يمنعه اختلاف ديانته، بوصفه مسيحيًا، من حضور مظهر فنى إسلامى، وأعرف أن الكثير من المسيحيين يستمتعون بحضور ليالى الإنشاد الصوفى التى يحييها المنشد ياسين التهامى مثلهم مثل المسلمين، وخصوصًا فى مولد الفرغل بمدينة أبو تيج، ويضيف «ملاك» أن العائلات الحاضرة فى تلك الليلة أتت من جهات مختلفة شرقًا وغربًا، وأن بعض هذه العائلات تعيش حالات ثأرية مع عائلات أخرى منذ سنين بعيدة، ثم أشار - وسط الجموع الغفيرة من الناس - إلى تجاور أفراد من عائلتين شهيرتين من البدارى، يقفون جنبًا إلى جنب بالرغم من الخصومة الثأرية الشديدة بينهما. وتؤكد المؤشرات أن مثل هذا المشهد كان مستحيل الحدوث فى الماضى، وأنه يحدث الآن لأن الإنشاد الصوفى صار ملاذ الناس من الصراع الثأرى العنيف، بينما كانت السيرة الهلالية - فى الماضى - عاملاً مجسدًا ومؤججًا لهذا الصراع، الذى يمثل - فى الوقت نفسه - عاملاً من عوامل بقاء السيرة الهلالية واستمرار روايتها شفهيًا.

٥ - لهذه الأسباب السابقة (وربما يكون هناك ما هو أكثر منها)، يبدو عسيرًا على بعض الرواة رواية السيرة أمام جمهور غريب لا يعرف الراوى ولاءاته وانحيازاته التى قد تتناقض مع وعى الراوى بالسيرة وبشخصياتها وبقيمها، فقد يتسبب ذلك فى صراع وخلافات حادة يحرص الراوى على إعفاء نفسه منها. صمت الرواة فى البداية، وامتناعهم عن الكلام، وإنكارهم لحفظ السيرة، قد يكون دلالة على هذه المسألة الغامضة. فالباحث عادة ما يكون ذلك الشخص الغريب والمجهول عن الراوى، ولابد للباحث أن يُبدى موقفًا أو معرفة تجاه السيرة تجعل الراوى مطمئنًا، أو تدفعه للكلام بارتياح، أو حتى للاختلاف بقدر من الحرية. وبالمثل، فإن الباحث الحصيف بإمكانه اكتناه وعى الراوى بالسيرة وموقفه الحقيقى من أبطالها وشخصياتها. ومن ثم، تشجيعه على الكلام بارتياح. ففى لحظة من لحظات أداء السيرة أمام عدد كبير من الناس (خمسة عشر فردًا)، كاد الراوى عنتر عز العرب أن يساير الاتجاه العام الذى يحكم نظرة معظم الحاضرين إلى شخصية دياب، بالرغم من أن هؤلاء الحضور يعرفون أن عم عنتر

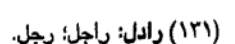
يؤيد دياب، وينفى عنه الكثير من "الاتهامات" الشائعة ضده، وقد لاحظت أن قليلاً من المستمعين يؤيد منطق رواية الراوى عنتر الذى يختلف عن شقيقه شداد، لكن ربما لم يكن حضورهم كافيًا لكى يؤدى الراوى عنتر روايته على نحو يتسم بالطلاقة والحرية الكاملة، خاصة أن الباحث يمثل الطرف الأكثر غربة عن المجلس، ولا يعرف الراوى انطباعه وهو يتلقى كلامه. ومن ثم، فإن الباحث معنى بالتدخل أحيانًا ليشارك فى عملية الأداء، فقد يؤدى صمته إلى ابتسار الراوى لروايته، أو مجاوزته لبعض التفاصيل... إلخ:

(.........................)

الجامع: دا فارس... ملك.

جمهور: دا دياب.

عنتر: آه طبعًا، دا رادل سلطان(١٣١)، أسد.



(١٣١) رادل: راجل: رجل.

الجامع: فيه ناس تحبه قوى.

عنتر: لا (**يطرق الراوى براسه وينظر إلى الارض، وهو ينفى بصوت حزين**).

شداد: ما حدش يحبه(١٣٢).

(١٣٢) ما حدش: لا أحد.

عنتر (بصوت خافت): دا أسد.

شداد: هو كلها خايفه منه(١٣٣).

(١٣٣) هو كلها خايفة منه: الجماعات والأفراد جميعهم يخشونه.

عنتر: ما حدش يحبه، كلها خايفه منه.

الجامع: لا، إحنا نحبه(١٣٤).

(١٣٤) إحنا: نحن.

عنتر (متحمسًا): إيوه كده (**بدا الراوى سعيدًا بينما الجمهور يقهقه**).

٦ - تحمل هذه الرواية تحديدًا - أكثر من باقى الروايات التى جمعتها من الرواة غير المحترفين فى أسيوط وسوهاج - نوعًا من الحوارية بين أداء الراوى من جانب، والجمهور المشارك فى الأداء من جانب موازٍ، مما دفعنى إلى تدوين الأصوات التى تقاطعت مع الراوى أثناء الأداء، كما هو موضح فى النصوص الأربعة.

٧ - للإيماءة والحركة دور مؤثر فى عملية أداء السيرة، وقد قمت بإدراج أبرز العلامات الإيمائية والحركية - الواقعة فى مشهد أداء السيرة -خلال مرحلة تدوين النصوص.

٨ - يمثل الراوى عنتر نموذجًا للرواة المعارضين لمنطق نصوص السيرة المطبوعة، كما نلاحظ فى النص الثالث.

٩ - تتصل شخصيات السيرة ووقائعها بشخصيات الحياة المعيشة ووقائعها، حيث يستند الراوى والجمهور إلى السيرة الهلالية فى تحديد الانتماءات القبلية لأهالى بعض القرى فى محافظة أسيوط، كما نلاحظ فى النص الرابع.

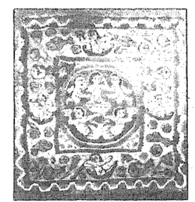


استلهام أسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصرى المعاصر (٢)

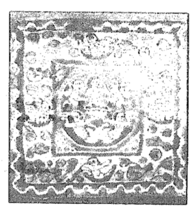
عبد الغنى داود

ناقد فني، وكاتب مسرحي.

فى العصر الحديث تناول كتاب المسرح المصرى أسطورة إيزيس وأوزوريس منذ أن تناولها توفيق الحكيم فى مسرحيته «إيزيس» عام ١٩٥٥، وقد منحت هذه الأسطورة كتاب المسرح المصريين مادة مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية فى إطار من الرمز، وكان هذا الرمز، هو ما يحتاجه هؤلاء الكتاب. إذ إن الظروف السياسية فى مصر لم تكن تعطى الكاتب حرية التعبير وكان الرمز فى الأسطورة جاهزًا للتعبير عن مواقفهم الإنسانية المختلفة واتخذوا منها هياكل وأوعية لصب أفكارهم. فالأسطورة جذابة فى حد ذاتها وقادرة على إحداث استجابات عاطفية فى النفس يتعذر تعليلها كما أنها تصلح كمعادل موضوعى لعالم رمزى لا يتحقق تأثيره الجمالى الكامل إلا بتجسيده فى المسرح. وقد حاول كتاب المسرح المصريون أن يستنطقوا الأسطورة وما خفى وراء أحداثها الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصرى بحيث دفعته إلى إبداع تصوراته عن عالم خالد، وبرزت عدة مواقف سياسية لهؤلاء المؤلفين الذين تناولوا الأسطورة فى مسرحياتهم تصدر عن فكرة الإصلاح، وليس فيهم من تحدث عن الثورة كوسيلة للتغيير السياسى، وكان رائدهم فى ذلك توفيق الحكيم الذى ناقش السياسة بإحساسه وعاطفته.



استقى توفيق الحكيم مسرحيته «إيزيس» ١٩٥٥ من رسالة بلوتارك عن «إيزيس وأوزوريس» والمخطوطة المصرية القديمة التى نشر ترجمتها (أ. هـ . جاردنر) وخلط أسماء الشخصيات ما بين النطق الفرعونى والنطق اليونانى فسمى ست (طيفون) ويرسم (الحكيم) اوزوريس بصورة العالم المسالم، وقد هبط برموزها من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع فى محاولة لعقلنتها من جهة، وتفسير مواقفها بمنظوره

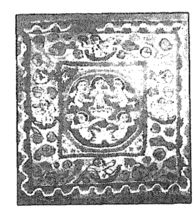


الخاص من جهة ثانية ، وتحميلها بمفاهيم عصرية من جهة ثالثة، واستطاع أن يخلص مسرحيته من سيطرة الخرافة، وقَبِل ما ذكره (بلوتارك) من أن الصندوق ذهب إلى (ببلوس) عن طريق الصيادين فأنقذوا حياته. ليضفى على عمله حركة وحيوية. كذلك كان لمنح حورس الأمل المتجدد دلالة مغايرة لما طرحته الرؤية الأسطورية فجعله جامعًا فى توازن أو تعادل بين رمزى الخير والشر - ويرى الناقد د. حسن عطية فى كتابه الثابت والمتغير، دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٧ ص (١٣٧). أن المسرحية كتبت ونشرت عام ١٩٥٥ فى المرحلة التى بدأت فيها الثورة المصرية ـ يوليو٥٢ ـ تستقر باحثة لنفسها عن مسار جديد؛ لذا فإن النص رحلة بحث فى هذا المسار عن طريق استعادة الماضى. لكننا نرى أن (الحكيم) فى هذه المسرحية يجعل البطلة (إيزيس) صاحبة الحق تلجأ إلى الحيلة والمخاتلة للانتصار على الشر والباطل، وهو هنا يضفى مفهومًا سياسيًا معاصرًا، ففيها قضية الغايات والوسائل فى السياسة إذ صدرت المسرحية فى فترة شهدت فيها الحياة الأدبية فى مصر جدلاً محتدمًا حول قضية الالتزام، فأدلى (الحكيم) برأيه فى هذا الجدل من خلال المسرحية؛ هو رأى أدبى ونقدى بالإضافة إلى طابعه السياسى. فقد حرص الكاتب أن يقدم أعماله من خلف قناع بهدف إخفاء أفكاره التى لا تتمشى مع النظام الحاكم الجديد. ذلك لأنه كان ملزمًا أو مجبرًا على التعايش مع هذا النظام ورغم ذلك لم يستطع إخفاء مشاعر القلق وربما الحيرة لحقيقة الإطار السياسى والاجتماعى الجديد، وهو من أوائل الكتاب الذين انشغلوا بهذا الموقف الجديد لكنه فى الحقيقة انشغال من يجلس فى مقاعد المتفرجين والذى فلسفه فيما بعد وسماه بموقف (التعادلية) الذى يرى أن افتقاد التعادل بين الأضداد يؤدى دائمًا إلى خسائر. ويقدم النص فى مشاهده الأولى الواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه المواطن المصرى حيث يستشرى الفساد. ويستولى شيخ البلد على ممتلكات المواطنين؛ لأن حاكم البلاد الطيب أوزوريس غائب ومنشغل باكتشافاته التى تحقق الخير للجميع، تاركًا شئون البلاد لـ (طيفون = ست) الذى ينشر المظالم، ويهرع الشعب إلى أهل الفكر متجسداً فى (مسطاط) وإلى أهل الفن (توت). ويضع طيفون أخاه أوزير فى صندوق ويلقى به فى النيل فتخرج إيزيس للبحث عن زوجها حتى تجده أخيرًا على شواطىء لبنان فى ببلوس، ويعود معها إلى الوطن مختبئًا مع زوجته لسنوات ثلاث فى منطقة نائية فينشر الخضرة من حوله، وينجبان ولدهما (حورس) ولكن طيفون يرسل رجاله فيقتلون أوزير ويمزقون جسده بخناجرهم ويقطعونه إربًا ويضعون كل جزء من أعضائه فى أكياس بعدد أقاليم مصر وألقوا كل قطعة فى إقليم من الأقاليم وألقوا بأعضائه التناسلية فى النيل، وتلجأ إيزيس إلى الحيلة وإلى الأساليب الخبيثة بالتحالف مع (شيخ البلد) أكبر أعوان طيفون فيتآمر معها عندما يكبر حورس ويطالب بعرش أبيه أوزير، ويلجأ إلى (محكمة التاسوع) بعين شمس والتى يرأسها (رع) وتستمر المحاكمة ثلاث وثلاثون سنة وقيل ثمانون سنة، ويدور قتال رهيب يفقد فيه حورس عينه، وينتهى الصراع بالحكم بأحقية حورس فى ملك أبيه بعد أن يقوم توت كمحام بالدفاع عن حورس وإيزيس فيكشف الحقائق أمام الشعب عن المؤامرة والصندوق والاغتيال والتمزيق، ويهاجم طيفون حورس متهمًا إياه بأنه ابن سفاح، ويطعن فى نسبه فيأتى (ملك ببلوس) كشاهد إثبات على بنوة حورس لأوزير حاملاً الصندوق المذهب كدليل على بنوة حورس، ويهرب طيفون، وتمنع إيزيس ولدها حورس

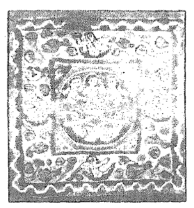
من قتله لأن الحكيم لا يقتل، وتكتفى بمعرفة الشعب للحقيقة، إلا أن المؤلف لم يستخدم الشعب استخدامًا إيجابيًا يحرك فيه الأحداث. يظهر المؤلف عمق عاطفة الحب بين إيزيس وزوجها لدرجة أنها تلجأ إلى السحر للعثور عليه فيستنكر عليها (توت) ذلك فتذكره بأنها امرأة محبة مثل أية امرأة. و(الحكيم) يخضع رؤية الأسطورة لرؤيته الآنية فى تفاعل محسوب معها فإن كثيرًا من شخوصها ـ بإيجابياتهم وسلبياتهم فى رؤية العدالة ـ يلتقون مع الكثيرين من رجالات وشخوص الحياة المعاصرة، وتتحرك المسرحية بحساب دقيق وتنتقل ـ رغم القفزات الزمنية ـ فى بناء محكم تغطى به المسافة بين الشكل الغربى والمادة الفرعونية برؤية (الحكيم)، وازدحم النص بالمناقشات النظرية حول القضايا الكلية لكنه أظهر جانبًا إنسانيًا حين جعل دافع (طيفون = ست) إلى ارتكاب الجريمة هو حب السلطة.

وفى تصورى أن هذا النص يفتقد الشاعرية والسحر اللذين تتسم بهما الأسطورة مع توقف الأحداث فى بعض المواضع ليقيم حوارًا فلسفيًا حول دور المفكر والفنان فى مواجهة الحاكم والسياسى وحول فلسفة الحكم وهل هو للقوة أم للعقل مما جعل النص يتسم بسمة سردية غير درامية، وتوافق (د. سهير القلماوى) فى دراستها «الأسطورة فى أدب توفيق الحكيم» مجلة الهلال ، القاهرة، ١٩٦٨ ـ على هزال دور الشعب وهامشيته فى هذه المسرحية وتردف قائلة: (إلا أنه قد نجح فى إلباس الأسطورة زيًا عصريًا وأنه قد أخذ هيكل الأسطورة وخلق منه الجزئيات التى يكسوها لحمًا ويفجر فى شرايينها دمًا، فإذا هى نماذج حية بل هى شخصيات حقة تكاد نقابلها فى حياتنا) بينما يرى (د. على الراعى) ـ فى كتابه «توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر» كتاب الهلال، القاهرة ، ١٩٦٩. أن المؤلف يقترب فى هذه المسرحية من (الفن السياسى الجماهيرى) وليس من السهل أن تعد هذه المسرحية من المسرحيات الجماهيرية وإن عدت من المسرحيات السياسية كما هو واضح من موضوعاتها؛ وما دفع (د.الراعى) أن يقول هذا هو الربط بين فن (بريخت) وبين مسرحية (إيزيس) مستخدمًا للتدليل على ذلك موقف المحكمة واستخدام المؤلف للشعب كحكم فيها، وهو يرى أن الصلة بينهما (هى نتاج متشابهين لأصل واحد) ويعنى بالأصل الواحد هنا الأصل الملحمى وارتباط العدل بالخير المطلق.

وفى مسرحيته «أوزوريس» ١٩٥٩ ، استخدم (على أحمد باكثير) الأسماء المصرية ملتزمًا بنطقها الشائع، وزاوج بين ما كتبه (بلوتارك) وبين ما رسمه (الحكيم) لشخصية أوزوريس ولم يغير من صورته السلبية ولا صورة إيزيس الإيجابية فى حبها، لكنه تقبل الخرافة وأظهرها على المسرح فى حدث لم يتقبله (بلوتارك) نفسه وهو الموقف الذى قام على حب إيزيس لزوجها، وأراد المؤلف أن يصور شدة هذا الحب الذى تستطيع به إيزيس أن تحمى حبيبها بعد حصولها على الصندوق الملقى به جثمان زوجها من ملك (ببلوس) وتقف أمام الجثة وتناجيه متحسرة وكيف يترك جسده يغيب فى التراب، وهى تدعو فى لوعة أن يقوم ويضمها بين ذراعيه ويشفى حرشوفها، وهى لن تعجز أن توقظه إن كان نائمًا مهما طال نومه. أما إن كان ميتًا، فإنها بحبها ستحييه، وتأخذ إيزيس فى الرقص والصلاة، وهنا يستوى أوزوريس قائمًا فى التابوت ثم يفرك عينيه كأنه نائم يستيقظ، وتقبل نحوه إيزيس منادية: أوزير الحبيب. بينما يفتح ذراعيه لها ويناديها ويتعانقان. كذلك لم يجعل (باكثير) ست المتصرف فى الأمور كما رأينا عند (الحكيم) وأنه كان يحاول حماية الشعب من



سطوة رجاله لكن إيزيس تحذر أوزير من أن يجعل ست نائبًا عنه أثناء غيابه، وقدمت الدليل على سوء نيته لأنه يهدد القضاة ويخيفهم حتى لا يحكموا ضد أتباعه. (باكثير) هنا يرسم أوزير بصورة الإنسان المسالم؛ إذ حين تطلب منه إيزيس أن يشترك مع أعوانه ليحارب ست يرفض، وحين يهاجمه ست برجاله لا يحاول أن يقاوم ويسلم نفسه مكتفيًا بقوله إنه يخشى عليه غضب الله ولعنته، وهذا المنظر لم يرد ذكره لدى بلوتارك وإنما هو منظر استقاه (باكثير) من الحكيم .. إذ إن (طيفون) عند الحكيم يرسل رجاله للقبض على أوزير بعد عودته ويذبحونه أمام الفلاحين دون أية مقاومة منه، وهذه الإضافة تعد تغييرًا فى الأسطورة، وعندما بلغ إيزيس الخبر، نزعت إيزيس على الفور إحدى ضفائرها وارتدت ثياب الحداد. ويستغرق (باكثير) فى وصف ما ذكره بلوتارك ثم الحكيم جزئية جزئية والوقوف عندها ، ثم يضيف إليها تفصيلات لم ترد لديهما فلقد ذهب أوزير فى رحلة إلى (أبو صير) ليعلم الأهالى، وكان أخوه يتربص به فدفع بزوجته (نفتيس) لتشاركه مؤامرته لتقتل إيزيس، وتفشل المؤامرة وتكتشفها إيزيس ويستمر أوزير فى رحلته واستغل المؤلف حرص المصريين القدماء على دفن أجسادهم فى توابيت مذهبة ليبين أسباب اختيار الصندوق هدية له، وتأخذ المسرحية حتى إلقاء أوزير فى اليم من المؤلف فصلين كاملين تروى فيهما بالتفاصيل الدقيقة الأحداث الجزئية (جزئية جزئية) وتفصل الحوار دون أن تتيح للذهن فرصة للاستكناه، وقد جعل باكثير من قلب المرأة وحسها أداة للتعرف على مكان الصندوق، وهو بذلك يستخدم أسلوب الإنسان القديم نفسه لتفسير حركة إيزيس تفسيرًا أسطوريًا ومن ثم يقترب مما يذكره بلوتارك من أن إيزيس علمت بذلك بوحى من الشائعات المقدسة، وغاير باكثير بلوتارك فى واقعة وصول الصندوق إلى ببلوس مغايرة لم تفد العمل المسرحى إذ غايره بشكل لا يثير الاهتمام، فهو يذكر أن الحاكم أصيب ذات ليلة بأرق فخرج ليجد تابوتًا فيحمله ويضعه فى مخبأ سرى، ويمرض ابن الحاكم ببلوس فينشغل به إلى أن تصل إيزيس إلى قصره . (وباكثير) فى تغييره لهذه الأحداث لم يكن يغير معالمها وإنما كان يكبر صورة قريبة منها، وكأنه ينافس (بلوتارك) في الرواية. ولا تختلف إيزيس لدى (باكثير) كثيرًا عن إيزيس الأسطورة الساحرة وهى صانعة المعجزات. كذا فإن (باكثير) يعيد الحياة إلى أوزير بقوة الشعائر السحرية التى أدتها إيزيس، وينساق وراء الأسطورة ويبنى ميلاد حورس على المعجزة. هذه المعجزة هى بعث أوزير بقوة صلاة إيزيس وتعاويذها، ويعود (باكثير) كذلك إلى مشهد المحاكمة فى مسرحيته ولكن بعد أن يقوم بشوط كبير فى تتبع مسرحيته والمزج بينه وبين أسطورة المحاكمة بما يمكن أن يسمى تلبيس الأحداث بشكل حوار مسرحى لذا جعل (حاموسى) مدربًا لحورس بدلاً من أبيه أوزير على فنون الحرب والقتال. كما يذكر بلوتارك، وهو أمر منطقى مع الأحداث، ويدور الصراع بين الابن حورس والعم ست وعندما ينتصر عليه يرفض أن يقتله مكتفيًا بأن المحنة منحت أوزوريس خلود الذكر ومنحته النماء وأن أشلاءه متناثرة فى أرجاء الوادى تجلب البركة، وهكذا تنتهى مسرحية باكثير بالعودة إلى الاعتقاد المصرى القديم فى أن أشلاء أوزير المتناثرة هى خصب الوادى. فضلاً عن أن عدم قتل (طيفون= ست) فى كلا المسرحيتين سواء أكانت مسرحية الحكيم أو باكثير لا يعود إلى الحوار اللفظى الذى يبين تسامح حورس لما أورده كل منهما من أسباب ولم يقتل (طيفون = ست) فى الأسطورة وبقى إلهًا خالدًا يعيش مع (رع) كبير الآلهة، فلم يكن



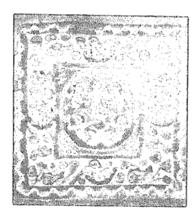
بد للمؤلفين وقد التزما منذ البداية الإطار العام للأسطورة من أن يدعاه يعيش حتى لا يتهم أى منهما بالتزيد على حرفية الأسطورة. ويرى (د. أحمد شمس الدين الحجاجى) فى كتابه «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر» دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨٤. أن باكثير لم يكن فى حاجة إلى الاعتماد على الخرافة ليظهر حب إيزيس - إذ إن ذلك الحدث لم يطور العمل المسرحى، فإن أوزوريس لم يعش طويلاً إذ قتله أخوه بعد ذلك، ولم يدفع هذا الحدث المسرحى إلى الأمام، وساهم فى خلق جو مما لا يمكن من متابعة خطة المرأة بعد ذلك للانتقام لزوجها هذه الخطة مزجت بين ما كتبه بلوتارك وما كتبه الحكيم عن حدث واحد، كما أن المؤلف حاول أن يفر من اتجاه المرأة للأساليب السياسية فعمد إلى المزج بين العمل السياسى والالتزام بالموقف الأخلاقى، وهذه المحاولة من المؤلف أدت إلى تميع الأحداث وعدم صدقها ووضوحها. ونختلف مع هذا الرأى؛ لأن هذا النص جاء أقرب إلى المسرح الطقوسى المصرى وأضفى اعتماده على الأسطورة الأصلية جوًا سحريًا جذابًا بما تتضمنه من عناصر شعائرية من (تعازيم) وأوراد، ولا أتصور أن إضفاء المؤلف على حواره قوة لغوية قد زادت من اضطراب المسرحية وبعدها عن الحس المسرحى كما يقرر (د. الحجاجى) بل إن قوة اللفظ هنا ضرورية للمسرحية الطقوسية. وكان (باكثير) موفقًا فى حل القضايا السياسية من خلال رؤيته الدينية ذات الصبغة الإسلامية ليصبح أوزوريس المسلم الداعى إلى الصراط المستقيم ، وإن كنا نتوقف عند تفسير (د. الحجاجى) من أن موت أوزير لا يعبر فى هذا النص عن شىء (فهو لا يزيد عن محاولة المؤلف تسجيل أحداث الأسطورة دون أن يحمل الأسطورة شيئًا مما تحمله من معنى أو مفهوم الموت فى الأسطورة، ولو أنه قبل الفكرة القديمة لموت أوزوريس فى الأسطورة وسجلها فربما كان ذلك أكثر فائدة من ذلك تصوير بلا هدف ودون غاية). وأتصور أن هذا التفسير يعد وصاية على رؤية باكثير الذى اتخذ شكلاً واضحًا يتسق مع فكره الدينى، بالإضافة إلى أن الأسطورة من الغنى والاتساع بحيث تتيح لأى مبدع أن ينطلق بفكره دون قيود.

أما (نجيب سرور) فى مسرحيته «منين أجيب ناس» ١٩٧٥، فقد أقام مسرحيته على فكرة أسطورة إيزيس وأوزوريس التى تم إعادتها فى موال قصصى شعبى بعنوان (موال حسن ونعيمة)، فهى توليفة يتفاعل داخلها المأثور الشعبى بالفكر المعاصر بالواقع المحلى فى إطار هذه المساحة الزمنية الخاصة. ويؤمن المؤلف (بالتناسخ) وينسج نسيجه من ذات الخامة الشعرية الشعبية ويبنى معماره الدرامى على ذلك التداخل بين الأسطورة الفرعونية القديمة (إيزيس وأوزوريس) وحدوتة الموال القصصى الحديثة. إذ تتحرك (نعيمة) تلك الفتاة المصرية البسيطة التى قتل فتاها (حسن) على يدى من يرفضون غناءه، فقد اغتاله عمدة القرية ورجاله بعد أن سقط فى الجرم الاجتماعى بتعريضه بمساوىء العمد والأذناب، ويربط المؤلف بين قصة الاغتيال الواقعية بالقديم الأسطورى المجرد، والتماثل بين (حسن) ورب الخير والخصوبة أوزوريس. ويفصل رأس حسن ويلقى بالجسد فى النيل كى يسير مع موجه من وادى حلفا حتى البحر مخصبًا فى مسيره الأليم أرض الوادى ويصبح بديلاً عصريًا لأوزير، وتخطف نعيمة الرأس لتبدأ رحلة البحث عن الجسد السابح، وتركن إلى (موردة) [والموردة: جانب من ضفة النهر مبنى بالحجر ليتمكن الناس وخاصة النساء من التعامل مع مياه النهر]. كلما ظهر رجال الخفر أتباع الطغاة

لإبعاد الجثة المقدسة عن مواقع مسئوليتهم، وتبحث (نعيمة) عن الإنسان الذى يستطيع أن يجهر بالحقيقة ويعلن من قتل حسن، وتلتقى بالمطحونين على ضفة النيل وتغرس فى الفلاحين حكاياتها الأسطورية مستمدة منهم قوتها وديمومتها على مدى فصول المسرحية الثلاثة ويرى (د. حسن عطية) ـ فى كتابه «الثابت والمتغير» ـ دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠. (أن التحليل القدرى للعالم والغالب على فكر نجيب سرور والطامس لكثير من روحه الوثابة قد أضر كثيرًا بالروح الشعبية المناضلة والمتأملة فى الوجدان المصرى والتى تعمل المسرحية على طرحها. فإذا كان القدر عند (نجيب) فخًا وشيكًا، فإن النضال ضده قد يحقق تراجيديا عظيمة) وعبر رحلة نعيمة فى بحر الموال فى لهفتها أن ترد الجسد المفصول عن الرأس التى احتضنتها فى حنان يتوالى لقائها (بالراوى) والناس من فلاحين ورعاة ومراكبية وعمال تراحيل وجنود وعمال مصانع وطلبة فى أسلوب سردى يستعيد فيه (الراوى = قائد الدفة) و(نعيمة) ما جرى عبر حروب السخرة وعرابى والحرب فى العلمين وفلسطين، وفى الوقت نفسه ما جرى لحسن ونعيمة من أحداث ومن لقاء (العرافة) وأمر العمدة وقطع الرأس، وكيف لحق (حسن) (بياسين) ـ وهو بطل موال قصصى آخر ـ سبقه إلى الاستشهاد. ثم نلتقى (بالراعى) الثائر الهارب من قوانين القهر وصاحب حكمة الثورة، وعتاب نعيمة للناس لخوفهم من انتشال جثة حبيبها لأنهم جبنوا وتقاعسوا إلى أن تصل إلى رمال البحر لتدفن الرأس فى طرحتها السوداء لعل الرأس تجد جسدها المفصول فتدب فيه الحياة ويتحقق بعث هذا الشعب. ورغم ما فى هذا النسيج من شاعرية وأسطورية إلا أن النص يمتلئ بالخطابية والمباشرة والانتقادات العابرة لمظاهر حياتنا الآنية عندما ارتبطت حكاية حسن المناضل بالأحداث التاريخية فهو الشهيد فى كل المعارك، ويحتشد هذا النص بالنقد الساخر المرور لأوجه الفساد فى مصر قبل (يوليو ٥٢) وينعكس ذلك بين ثنايا جمل الحوار، وهو نقد يدور حول محور واحد وهو أن الجميع لا يبالون بغير مصالحهم، وأتصور أننا لو حذفنا من النص أشكال النقد الأساسية والهامشية التى تتردد على ألسنة كل الشخصيات ما بقى منها الكثير بالإضافة إلى أن الفصل الثانى خصصه المؤلف للدفاع المرور عن الذات والانزلاق إلى تبرير أفعالها. ونلاحظ أن المؤلف لا يجسد شخصية (حسن = أوزير) بشكل مرئى مُجسدًا على خشبة المسرح واكتفى بتصويره على لسان (الراوى) مما أتاح له فرصة الخروج على نص الموال القصصى الشعبى، وكذلك أسطورة إيزيس وأوزوريس وتحول قصة حسن ونعيمة إلى مجرد رموز. مما أفقدها الكثير من الظلال والأصداء والرؤى التى تحيط بهما فى المأثور الشعبى والأسطورة. ويبقى من هذا النص أنه مجرد (عدودة = مرثية) يرثى بها المؤلف نفسه وزمانه بالعودة إلى صور قديمة قبل يوليو ١٩٥٢ حتى لا يقترب من ذلك النظام الحاكم الذى يعيش فى كنفه، ولكى يدس بين ثنايا الفصل الثانى ـ متوحدًا مع شخصية (المغنى) ـ عريضة شكوى شخصية ذاتية يشكو فيها الظلم ، لأنه المغنى الموهوب الحاصل على أعلى الشهادات محروم من الحصول على حقوقه، وهى شكوى تستهوى المثقف المحبط، فيفضى بثرثرات وحزلقات وأنات أسيفة فى شكوى زمان معوج.



يرى (د. عبدالعزيز حمودة) فى مقدمته لمسرحية «الواغش» (الأعمال الكاملة لرأفت الدويرى ، هيئة الكتاب ، القاهرة، ١٩٩٧) أن رأفت الدويرى من أكثر الكتّاب

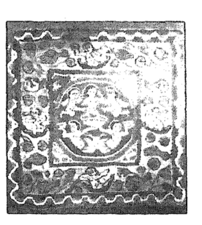


المسرحيين المصريين الذين وظفوا أسطورة إيزيس وأوزريس فى الأعمال المسرحية بذلك الالتزام الطقسى بين المسرح والطقوس، متجسداً فى شخصيات الأب القتيل، والعم أو الصديق الخائن، والابن المنتقم، والزوجة أو الأم الخائنة ــ وصراع المبادىء من أجل (الغلابة) المستضعفين، وهى حرب ذات معنى لملايين الكادحين فى محاولاتهم التخلص من الأسياد وذنبهم (جساس)، ويعيد الكاتب فى مسرحيته «خيول النار» المكتوبة باللهجة العامية المصرية، والتى سبق نشرها بالفصحى فى سلسلة (المسرح العربى، ١٩٩٣) تجسيد أسطورة إيزيس وأوزوريس اللذين يتحول اسمهما إلى (أم الخير وأبو الخير) أما (ست) فاسمه (شر الطريق)، ويروى الحكاية الأسطورية للشخصية الشعبية (أبو الرداد) مع البنات و(سمره) و (الأسمر)، وتقلده فرقة (محبظاتية) بقيادة (جهجهان)، و(طاجن)، وتدور الأحداث فى عصر المماليك، وسلطانهم، وبصاصيه، وفى النص مشاهد متكاملة مثل: (تتويج أبى الرداد) أى (بتاج)، ليثبت من قمته قرنان (لعجل أبيس). وبينهما قرص شمس، ويحكى أن سحرة الخنزير الأعور قد طلسموه وكان قمره فى تمامه. ليجسد فى النهاية صراع السلطان المملوكى وعساكره وبصاصيه ضد روح المقاومة لدى الشعب والخضرة والنماء التى تمثلها أسطورة إيزيس. وفى مسرحيته «ولادة متعسرة» (الأعمال الكاملة ــ ١٩٩٧) يشير الناقد د. حسن عطية إلى وجود أسطورة إيزيس وأوزوريس بأصولها الفرعونية، وظلالها المسيحية والإسلامية والمتجسدة فى بحث الزوجة (سونيا) عن الأشلاء الأربعة عشر لجسد أوزوريس الممزق، وإلى الاستخدام الذكى لطقوس الوجود الإنسانى من سبوع وطهور وجناز. وفى مسرحيته «قطة بسبع أرواح = قطة بسبع ترواح» ١٩٨٠ ــ والتى تدور حول شخصيتى (خضرة ومتقال) اللذين يبحثان عن الخلاص من عالم بشع، وهما ملتصقان لكن ليس لديهما (ثمن) هذا التوحد ــ (فمتقال) ليس إلا مغنياً بسيطاً (للغلابة) ولا يود ولايقدر أن يكون (مهرجًا للسادة ــ ويواجههم بوعيه البسيط والحاد ــ بينما وعى (خضرة) مغيب وسط ركام الظروف المعيشة. ونلمح فى هذا النص طقس الاحتفال (بأبى الخير وأم الخير) ــ والمصاحب لعيد شم النسيم من رُقًى وتعاويذ، وصدقة وبخور وخرافة ــ فى طقس احتفالى وثيق الصلة بأسطورة إيزيس وأوزوريس ــ حيث يتم تتويجهما طقسيًا وبديلاً أسطوريًا، عن الزواج الحقيقى، وبديلاً فى الحلم عن الواقع، ويسعى الشر لتمزيق الخير ــ رمزيًا ــ بتمزيق العرائس الممثلة بآلات الحصاد الحادة ــ فمادام الخير لا يموت فلابد من تمزيقه وإلقاء أجزائه فى أنحاء البلاد حتى يصعب على الربة إيزيس جمع الأجزاء المتناثرة وبث الروح فيها، وتتساقط أجزاء أوزوريس فى جنبات المسرح، وينادى البشر بالزيادة من هذا الخير الأسطورى منشدين (يا نطرة رخى.. رخى) ــ إنها الرغبة فى النماء والخصوبة فى عناق حاد، مع الشعور بالندم، ذلك الشعور بظلاله المسيحية والإسلامية الشيعية ــ فالموت لديهم له دلالة مزدوجة ــ إذ يتحملون مسئوليتهم عن هذا الموت ودورهم فيه ــ كما يحمل إليهم النماء والخصوبة ــ فيتحركون فى مشهد تكفيرى تطهيرى، متجهين بـ (التابوت = القارب) الذى سيحمل جثمان الرمز (أوزوريس = متقال) بخيرات هذه (الأرض المعطاة) إلى (رحم الأرض = المرأة)، مرة أخرى، رمز النسل والاستمرار حيث تتجدد الأسطورة فى الواقع ويسعى الشر ممثلاً فى شخصية (عنانى الحنش) أسير الفجاجة والسوقية ومعه (سماره الأماره) ساعين بطقوس السحر الخفية لخلق التباعد بين متقال وخضرة، ويضغط

عنانى الحنش على متقال بالغيبيات والسحر، وبالضغط الاجتماعى، وباستغلال (الحاجة) الاقتصادية، فيهرب متقال من جراء الضغط، ومن المواجهة، يبشر نص العرض قدوم المخلص (حورس) للثأر متحركًا وسط التصور المسيحى لهذا المخلص للبشرية من خطاياها وأوزارها.

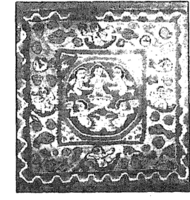
ويعلق الناقد (د. حسن عطية) على شكل هذا العرض بقوله (وإذا كان اللجوء إلى الأسطورة هروبًا تعويضيًا وبحثًا عن بدائل فى الغيب بعد إخفاق الوقائع فى الحاضر المعيش، إلا أن ذلك لا يعنى إحلال الرؤية الأسطورية للحياة محل الرؤية الواقعية، وإنما هو نوع من التجاور الذى يدعم الآخر، وتزاوج يقوم بالتخفيف عن نفسية هذا الإنسان الذى يعانى يوميًا من عشرات المصاعب الحياتية التى قد تدفعه إلى الجنون). ولنا أن نلاحظ كما لاحظ (د. حسن عطية) ـ المرجع السابق ـ فى النهاية أن عرض «قطة بسبع ترواح» (يقع فى بعض (التجريد)، وفى استخدامه لشكل عريض يلغى قداسة الخشبة المقدسة والفاصل الوهمى بينها ومشاهدى الصالة، وإحاطة هؤلاء المشاهدين بمفردات العرض المستمرة، والذى لاينتهى داخل قاعة المسرح، وإنما يمتد بخروج الممثلين يحملون (جوالاً) بداخله رمز الشر خارج المسرح لإحراقه على شاطىء بحر يوسف!!)

وفى نص مسرحية «الناس فى طيبة» ١٩٨١، يستلهم مؤلفه (د. عبدالعزيز حمودة) أسطورة (إيزيس وأوزوريس) والتى وجدها ذات أربعة محاور هى: (إيزيس، وأوزوريس، وست، وحورس)، وتدور هذه المحاور فى فلك أحادى النظرة، دينى الصبغة، هو الصراع بين الخير والشر. ويبدو من خلال نسيج مسرحيته أن المؤلف لديه رؤية سياسية واجتماعية تتركز فى أن أى تغيير سياسى أو اجتماعى لا يأتى بقرار من أعلى، وإنما بناء على رغبة وإرادة الشعب. والكاتب هنا يطرح الجانب السلبى لدى هذا الشعب، مستفزًا فيه كوامن الرفض والثورة، وهى مقولة سياسية ذات نبرة استفزازية، فنسج فى إطارها، وأعاد تشكيل أسطورة إيزيس وأوزوريس من زاوية مختلفة، واتخذ موقفًا دراميًا مضادًا للثوابت فى الأسطورة، وأعاد النظر فى الدوافع التى تربط العلاقات التى تبرز الأحداث داخل الأسطورة، ومن خلال منطق بنائها الموروث، ودون مساس بمحاورها الأساسية، فهو عندما يصور (ست) عدوًا ومضادًا لأوزوريس، يشير إلى أن ذلك يرجع إلى دوافع خيرة وطيبة، وأن ست ليس شريرًا أو طامعًا فى الاستيلاء على السلطة. بل يرى أن أوزوريس قد أساء وأخطأ فى طريقة إدارة البلاد.. مما نتج عنه أن الشعب قد فقد تواجده على خريطة طيبة، واحتفظ هذا النص بمحور وضع أوزوريس فى تابوت ، لكنه يجعل موت أوزوريس موتًا اختياريًا ـ لا خدعة، وبعد محاكمة عقلية ـ دالة بذلك رمزيًا على إدراك أوزوريس بعجزه أو للنهاية التى وصل إليها شعب طيبة. ويجسد النص موقف إيزيس المضاد والمعادى لـ (ست) لنكتشف أن دافعها فى النص «الناس فى طيبة» هو الشر بداخلها، وطمعها بالاشتراك مع (الكاهن الأكبر) فى الاستيلاء على السلطة، بل يحاول هذا النص جمع أشلاء أوزوريس وعودة حورس إلى أكذوبة كبرى ـ صنعتها إيزيس، وخدرت بها شعب طيبة (الطيب)، ثم يتخطى المؤلف مسألة تغيير دوافع شخصيات الأسطورة ـ إلى جانب آخر، وهو استحداث بطل من خارج محاور هذه الأسطورة، وإن كان لايتناقض معها.. فالبطل فى هذا النص ليس (ست) أو أوزوريس ـ أو إيزيس أو الكاهن الأكبر أو الأعظم ـ لكنه بالمعنى المسرحى هو (شعب طيبة) وهو بطل من

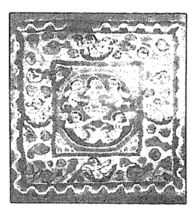


نوع خاص ؛ لأنه بطل سلبي، أى أن بطولته هى نوع من بطولة (العسكرى فويتسك) فى مسرحية الكاتب المسرحى الألمانى (بوخنر) التى تحمل الاسم نفسه.. كذلك تخطى الكاتب الحلول الرومانسية، ووضع شعب طيبة فى أدنى وأحط صورة، وفى قمة سلبيته، وفى قبوله للحاكم - أى حاكم - كذلك نلمح فى هذا النص الأثر الواضح لدراسات د. عبدالعزيز حمودة للمسرح الإنجليزى، وخاصة الشكسبيريات، ويظهر ذلك فى مشهد المواجهة بين (ست) و(إيزيس) للشعب بعد موت أوزوريس، فهو شبيه بالموقف الدرامى الذى يضم (بروتس، ومارك أنطونى) بعد موت (قيصر) فى مسرحية شكسبير (يوليوس قيصر)، كما يذكرنا مشهد آخر بمشهد (الحارسان والشبح «شبح الأب») فى مسرحية (هاملت) شكسبير. ونلاحظ - أيضًا - أن (نفتيس) جاءت بلا وظيفة فى النص - رغم إجادة وتوفيق المؤلف فى رسم بقية الشخصيات وبنائها، بحيث إنها لو تم حذفها ما تأثر حدث فى المسرحية ولا اهتز صراع، (وبذا فلا حاجة درامية لهذه الشخصية ، وإن جاءت كبديل لشخصية كاتمة الأسرار فى المسرح الفرنسى) كما يشير الناقد الراحل (أبو بكر خالد) - مجلة «المسرح» يونيه، ١٩٨١. وقد مزج المؤلف ما بين اللهجة العامية واللغة الفصحى كى يقدم نصه للمتلقى بشكل خفيف الظل، أو بحثًا عن نوع من التخفف الملهاوى فى المآسى الفاجعة، وهى حيلة درامية أفقدت هذه المأساة بعض جلالها وتأثيرها، ومثال على ذلك استعمال كلمة (أخت) فى سياق حوار النص فيما بين الشخصيات قد أوجد لبسًا - حيث إن الأخت يمكن أن تكون الزوجة فى الوقت نفسه لدى المصريين القدماء.

وتعد قصة (سعد اليتيم) فى الموال القصصى الشعبى الشهير تنويعة إسلامية على الأسطورة الفرعونية (إيزيس وأوزوريس) التى أقام عليها (محمد الفيل) مسرحيته «سعد اليتيم» ١٩٨١، والتى تنادى بحق الإرث الشرعى - أى حق حورس فى عرش أبيه أوزوريس - أى حق (سعد اليتيم) فى عرش أبيه (فاضل) الذى اغتاله شقيقه (بدران) وهى المقولة التى يسخر منها المولف - فقد قدم لنا شخصية (سعد) مداهنًا ومناورًا ومتباالهًا - وليس فارسًا شجاعًا - لدرجة أنه يعرض الحصان - الذى أعدته له أمه (شامة) ليقاتل عدوه من فوق صهوته - للبيع! ، وهو لا يحمل سيفًا (ولايزنود ترابيس ولا بشارب محارب)، ويتنكر فى زى صياد، ومداح، ودرويش، ويتسلل إلى فرسان المقاومة (النمور) ليكسبهم فى صفه، بعد أن يحرض الشعب ويستعين به فى استمالة القاضى (عبدالحق) إلى صفه - حتى يصل إلى كرسى العرش الذى كان أبوه (فاضل) يجلس عليه قبل اغتياله على يدى أخيه ويستولى على عرشه، وكيف هربت به أمه (شامة) وربته وسط الصيادين والأسواق والأزقة - إلى أن يستطيع الهرب خارج البلاد ليستعين بجيوش (الملك المعز) بناء على مشورة ابنة عمه التى تحبه وابنة بدران عدوه (صبيحة)، والتى ترفض الرضوخ للزواج من المسخ (دمج) ابن (فهيدى) كبير فرسان بدران، والمتسلط على المملكة، ولاتقبل إلا بالزواج من ابن عمها سعد - حتى ولو كان مطاردًا - حفاظًا على عرش الأسرة، وهى فى سبيل ذلك تقبل أن تخون أباها ليستعيد (سعد) عرش أبيه، وحين يتمكن من العرش يسلك نفس سلوك الملوك الذين سبقوه حاكمًا مطلقًا تحوطه بطانة الحكم الظالمة السابقة نفسها.



وهذا (النص المسرحى = العرض) يعد تجربة معملية فى مجال الدراما الشعبية تقوم على فكرة كسر الإيهام المسرحى والاتفاق على فكرة التشخيص - يلجأ فيها

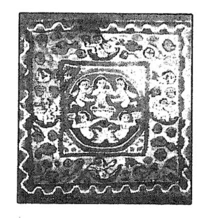


المؤلف ، مع المخرج ـ إلى استخدام الحدوتة الشعبية المعروفة لسعد اليتيم من وجهة نظر معاصرة، مستخدمين العناصر المسرحية بحيث أمكن دمج دور (المنشدين الشعبيين) بالدراما بقواعدها ليكونوا وحدة عرض متكاملة.. لكن بدت العلاقة ذهنية بين الاثنين، وهى علاقة تفسيرية وجمالية تحتاج إلى (أذهان) للمتفرجين فقط لا وجداناتهم، مما يصعب على المتفرج أن يتلقاها، وقد جعل هذا المنهج الذهنى فى تجسيد النص ــ الفعل الدرامى يبدو ساكنًا وكأنه لا تحدث أحداث تنمو وتتطور، وبدت المشاهد باردة ومنفصلة وخالية من التناغم وغائبة عن الحس الشعبى، والشخصيات غير واضحة المعالم وصعبة التفسير، لكن هذا العرض أثبت أن الإنشاد الشعبى قادر على الأداء المسرحى الجماعى وإضفاء الجمال والجلال عليه.. وعن شخصية (سعد اليتيم) يرى (د. حسن عطية) ــ الثابت والمتحول ــ مرجع سابق ـ أنه يمثل شخصية البطل الضد أو البطل المرفوض ليصدم المتفرج بشخصية أخرى غير تلك المتسللة إلى وجدانه الجمعى. ويكشف تفاصيل التشابه بين (أسطورة إيزيس وأوزوريس) والموال القصصى الشعبى (سعد اليتيم) وكيف تحرض العجوز (أم جابر) الشقيق الغادر بدران على قتل ابن فاضل الصغير حتى لا يكبر ويثأر منه. فيقوم بإلقاء سعد الطفل حيًا فى النيل بعد وضعه فى صندوق وكيف أن (شامة = إيزيس) تدور فى البلاد تذكر الناس بقضية اغتصاب العرش، وباحثة عن ابنها سعد ليسترد عرش أبيه، فهى تريد ابنها بطلاً منتقمًا، بينما تريده (صبيحة) حبيبته وابنة عمه ملكًا لعرش الأجداد وفارسًا لأحلامها، لكنه يقرر أن يصنع ذاته وفق مصالحه البرجماتية ووسائله الخاصة التى لا تعتمد على الشعب (وتأكيدًا لصورة البطل الضد التى يقدمها النص المسرحى = العرض نرى سعد مسجونًا بقصر صبيحة) مربوطًا بالحبال كجرذ تحت أقدامها ــ ويتهمها كأى رعديد بإيقاعه فى غرامها وخيانته وتسليمه لأبيها، وهى تعرض عليه تهريبه مقابل حبه وامتلاكه لها، إلا أنه يرفض، منكرًا أمامها وأمام بدران ومجموعة السلطنة كونه (سعدًا). فلا يملك بدران سوى إلقائه فى (الجب) هاربًا من مواجهة الحقيقة التى تطارده فى أحلامه ــ والتى يبرز له (سعد) فيها معتليًا سلم السلطة ، متهمًا إياه باغتيال أبيه فى مقلوب (شبح هاملت) ، وتختلط الرؤيا بالواقع، وينهى (سعد الشبح) تهديده لبدران فى الحلم بمطالبته بوقوف الناس معه ـ فتبرز (صبيحة) والمجموعة (لتتويج) سعد جماهيريًا، بينما مجموعة المنشدين تغنى معلقة آمالها على الفارس المتوج. الذى ينتقل خلال (فترة الاستراحة) إلى الساحة العامة، دونما مبرر درامى أو منطقى عارضًا على الناس مسألة ضرورة استعانته بقوى خارجية لاستعادة ملكه المستلب ــ هى قوى (المعز) وجيوشه ــ فالعامة، فى رأيه ــ كالسلاحف لا تطير وهو الصقر المنطلق من قيودهم، للاستعانة بقوى خارجية، كاشفًا بذلك عن رؤيته الدائرة حول أن البطولة لا تنبع من مقومات الفارس ذاته، وإنما من طبيعة السلطة المعبر عنها والرداء الذى ترتديه، ويذهب (سعد) إلى (المعز) قابلاً شروطه فى مهانة التبعية له، ويعود (سعد) بجيش المعز ــ معلنًا أن عهده عهد سلام واسترخاء، وأن على الناس الانصراف لحالها اليومى، وبهذا يرفض هذا النص تعليق حلم الأيام فى رقبة الأمير المخلص الفرد ويرى الناقد د. حسن عطية ــ المرجع السابق ـ أن هذا النص متأثر أيضًا بمسرحيات «هاملت»، «الفرافير»، «الملك هو الملك»، «الفتى مهران»، وأن أهم ما يتميز به هذا العرض هو موقفه النقدى الواعى من الموروث الشعبى، واقتحامه لجوانب السلب فيه، لكن الصياغة الفنية العالية لعبت

دوراً سلبياً فى إعاقة تحقيق التواصل الجماهيرى، وأتصور أن الصياغة الفنية العالية لم تكن هى العائق فى تحقيق التواصل، بل كان المنهج الذهنى البارد والتجريدى الذى تمت به معالجة الموضوع.

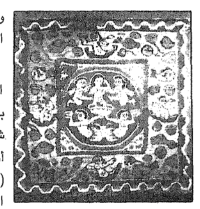
وعن أسطورة إيزيس وأوزوريس نفسها يقدم الشاعر (محمد مهران السيد) مسرحيته الشعرية (الحربة والسهم) ١٩٧١، ويعتمد فيها على تفعيلة الشعر الحر فى صياغتها، وفيها يخرج بالأحداث إلى غير مسارها التاريخى أو الأسطورى ، فهو لم يسرد حكاية إيزيس وأوزوريس كما فعل توفيق الحكيم أو على أحمد باكثير، ولم يتناول الموضوع منسوجاً فى موال حسن ونعيمة كما فعل نجيب سرور لكنه جعل الجماهير تقف إلى جانب الخير فى هذا النص، وهى رؤية تقدمية فى نص يقوم على أسطورة قديمة، وهو الكاتب الذى لم يشجب دور الشعب، ولم يبرزه بشكل سلبى، وتناوله بتعاطف كبير وتلمس له الأعذار، وبدا مؤمناً بدور الشعب الإيجابى، ومقتنعاً بأنه قادر على التغيير، وقد حاول أن يزاوج الفكر بالشعر كما يقول الناقد على شلش فى تقديمه لمسرحية المؤلف الثانية «حكاية من وادى الملح» ١٩٧٥ ـ كتاب الإذاعة والتليفزيون القاهرة ـ (بحيث يذوب الفكر فى نسيج الصور والأخيلة. وهى مسألة على جانب كبير من الأهمية والضرورة فى الدراما الشعرية)، وقد قام المؤلف فى هذا النص بإعادة الصياغة للأسطورة بحيث تكون الأسطورة القديمة معادلاً رمزياً للواقع الحديث، وبحيث تكون ستاراً تسقط عليه هموم العصر وقضاياه، وفى مثل هذا المنهج لا يلزم أن يلتزم الشاعر بحرفية النص القديم ولكن يلتزم التزاماً بالجسم الأساسى للأسطورة، ولا غبار بالطبع على منهج كهذا فهو متطور كثيراً عن مثل الصياغة المجردة للأسطورة أو القصة الشعبية، وهو يكتسب تطوره من منبعين أساسيين أولهما: تسلح الشاعر برؤية محددة، وثانيهما هو قدرة الشاعر على سبر أغوار النص الأصلى واستخراج رموزه وإكسابها ما يراه من دلالات، و كلا المنبعين كامل ومتحقق فى مهران.

وفى عام ١٩٦٦ يقدم أحد كتاب جنوب مصر (محمد نصر يس) مسرحية «انتصار حورس» مستلهماً إياها من الأسطورة القديمة، وعنوانها هو عنوان النص القديم نفسه «انتصار حورس» الذى ترجمه ونشره (هـ. و. فيرمان) عن اللغة الهيروغليفية ـ لسلسلة من المسرح العالمى ، الكويت ، ١٩٧٧ـ رقم ٣٢) وهو (انتصار حورس على أعدائه) الذى تم العثور عليه على جدران معبد إدفو، هذا المعبد الذى أقيم للإله حورس، والذى يقص علينا حرب الانتقام التى شنها حورس على ست قاتل أبيه أوزوريس، ثم انتصاره والحكم له باعتلاء عرش أبيه، وقد التزم (محمد نصر يس) فى مسرحيته بشكل الدراما الفرعونية.، حيث تعلو المحاورة على الغناء، ووظف الجوقة فى مشاهد النص الخمسة (من ص ٥ حتى ص ٦٥) والرقص، ويجسد كل الحوادث الدرامية على خشبة المسرح أمام المتفرجين، حيث يبدأ المشهد الأول بتقديم واستعراض شخصيات المسرحية مع أغنية للجوقة تعبر عن صراع الخير والشر، تصاحبهما رقصات تعبيرية. وهو الجزء الذى تركه مؤلف النص الدرامى ليصوغه المخرج مؤلف النص المسرحى. ويبدأ الحوار داخل قصر ست حيث يحتفل مع رجاله بمقتل أوزوريس على أيديهم ـ لكنهم مضطربون .. بينما تعلق (الجوقة) نائحة ترثى مقتل أوزوريس، وفى الوقت نفسه يؤكد (ست) أنه صاحب الحق فى حكم مصر، وفجأة يرى وحده دون رجاله ـ شبح أوزير، فيتهم رجاله بأنهم لم يوزعوا أشلاء

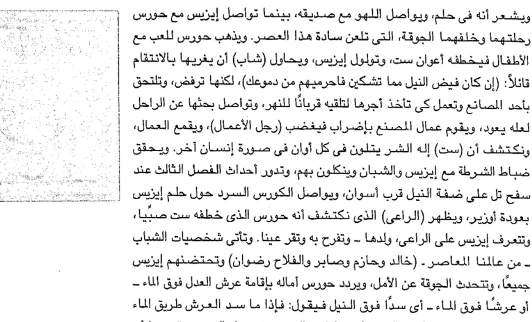


أوزير ويدفنوها.. فيؤكدون له أنهم قاموا بذلك، ويتردد صوت أوزير (أنا هنا وسأظل)، ويزداد فزع (ست)، وترسل إيزيس المراثى وتواصل البكاء، وتحاول البحث عن أشلاء زوجها أوزير ، وتشاركها الجوقة وأصحاب أوزير وأحبابه من أبناء الشعب، إلى أن تنجح فى جمع أجزاء جسده ـ لتلتقى به ـ فتلد حورس. كى ينتقم لأبيه، ويستعد لقتال ست الذى يداوم (شبح أوزير) الظهور له، وتحاكم الجوقة (ست)، وتدور المعركة بين (ست وحورس) لينتصر حورس فى النهاية مع رجاله ويتم تتويجه فرعونًا على مصر . ونلمح فى هذا النص تأثر الكاتب بمشهدى الشبح فى مسرحيتى «هاملت» و«ماكبث» لويليام شكسبير. فمنذ المشهد الأول فى مسرحية انتصار حورس يظهر شبح أوزير لـ (ست) الذى يصرخ فى رجاله: (.. أكاد أراه وألمس يده) ، ويرد عليه صوت أوزير ـ كما حدث فى مسرحيتى شكسبير. ورغم هذا التأثر ـ فقد صبغ المؤلف نصه بصبغة شعبية تعتمد على المراثى الشعبية (العديد) ، كما قامت الجوقة بأبرز الأدوار وأكثرها حيوية فى التعليق على ما يحدث، والمشاركة فيه ليعتدل ميزان العدل، فالجوقة هى صوت الجموع، وصوت الحق الذى يحاول تحقيق العدالة الدرامية، ويتكفل بما يسمى (وحدة الأضداد) ـ لأن شخصيتى إيزيس وحورس ـ لم يكونا فى حجم شخصية (ست) البطل الضد، ولم يشغلا الحيز الكافى الذى يتساوى مع (ست) ـ لكن (الجوقة) قامت بدوريهما، وخلقت صراعًا صاعدًا ـ لا يكف عن الحركة المتدرجة، ومرهصًا بما ينتظر حدوثه، وهى التى تشارك فى صنع الموقف المسرحى، وفى أزمته، وذروته، وقراره؛ أى فى الحل النهائى للمسرحية. وقد اختلطت فى الحوار اللهجة العامية بالفصحى فى محاولة جادة لتجذير الخطاب الذى يطرحه التراث الشعبى المصرى الذى يعيش فى الوجدان حتى الآن، وبهذا يربط الحاضر بالماضى ويضفى على نصه جوًا عامًا وحالة مسرحية آنية، ويرهن بهذا الحوار على مقدمته المنطقية أى فكرة النص الأساسية وهى: أن الخير مازال يعيش بين الناس مهما انتصر الشر، وهذا الحوار كشف عن شخصياته ، ومضى بها فى الصراع. ونشير فى النهاية إلى أن توظيف الجوقة أساسى كشخصية رئيسية أدى إلى ميل النص إلى الشكل السردى الذى قد يقلل من قوة الفعل الدرامى.

وفى عام ١٩٩٦، يقدم الشاعر (محسن الخياط) نصًا بالفصحى وبالشعر الحر بعنوان «عرش أوزوريس» مستلهمًا إياه من الأسطورة نفسها وصاغة باعتباره (أوبرا من ثلاثة فصول) تبدأ أحداثه فى أحراش الدلتا عند بحيرة البرلس، معتمدًا ـ أيضًا ـ على (الجوقة) فى سرد الأحداث والتى تبدأ بالشكوى مستغيثة بأوزير لينقذهم من مظالم (ست) فتخرج إيزيس مع ولدها حورس تبكى وتندب فقدانها لأوزير المقتول، وتروى الجوقة كيف جمعت إيزيس أشلاء أوزير، إلى أن تتصادم مع ست، وتتهمه بأنه اغتصب العرش.



ويشير (وزير ست) عليه أن يودع إيزيس السجن، وتتردد شكوى (الفلاح) وبقية الشعب من مظالم ست، ويتطلعون إلى عودة أوزير، فتتصدى لهم الشرطة.. ويتحدث بعض الشباب عن رحيل إيزيس من الأحراش ، وتواصل الجوقة سرد الحكايات حول شر (ست) الذى يتلون بكل الألوان. وتتابع سرد رحلة إيزيس مع ولدها بحثًا عن الأب أوزير، وتتكرر شكواهم من مظالم ست وتنكيله بالشعب، إلى أن تطلب إيزيس من (الفقراء) أن ينهضوا لمقاومة الظلم، وتأتى إيزيس (فى رحلة البحث عن أوزير ـ واهب الخضرة والنماء للقاء (أحد سادة القصور) فى العصر الحديث، ويندهش (السيد)

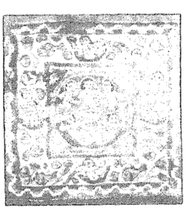


ويشعر أنه فى حلم، ويواصل اللهو مع صديقه، بينما تواصل إيزيس مع حورس رحلتهما وخلفهما الجوقة، التى تلعن سادة هذا العصر. ويذهب حورس للعب مع الأطفال فيخطفه أعوان ست، وتولول إيزيس، ويحاول (شاب) أن يغريها بالانتقام قائلاً: (إن كان فيض النيل مما تشكين فاحرميهم من دموعك)، لكنها ترفض، وتلتحق بأحد المصانع وتعمل كى تأخذ أجرها لتلقيه قربانًا للنهر، وتواصل بحثها عن الراحل لعله يعود، ويقوم عمال المصنع بإضراب فيغضب (رجل الأعمال)، ويقمع العمال، ونكتشف أن (ست) إله الشر يتلون فى كل أوان فى صورة إنسان آخر. ويحقق ضباط الشرطة مع إيزيس والشبان وينكلون بهم، وتدور أحداث الفصل الثالث عند سفح تل على ضفة النيل قرب أسوان، ويواصل الكورس السرد حول حلم إيزيس بعودة أوزير، ويظهر (الراعى) الذى نكتشف أنه حورس الذى خطفه ست صبيًا، وتتعرف إيزيس على الراعى، ولدها ـ وتفرح به وتقر عينا. وتأتى شخصيات الشباب ـ من عالمنا المعاصر ـ (خالد وحازم وصابر والفلاح رضوان) وتحتضنهم إيزيس جميعًا، وتتحدث الجوقة عن الأمل، ويردد حورس آماله بإقامة عرش العدل فوق الماء ـ أو عرشًا فوق الماء ـ أى سدًا فوق النيل فيقول: فإذا ما سد العرش طريق الماء تتجسد روح الغائب (فوق العرش)، ويتكاتف الجميع فى بناء السد، ويقسموا أن يتصدوا للشر، ويعلو بناء السد وتبدو قمته على هيئة عرش، ويتحدث الجميع عن العمل والعرق، ويناجى حورس أباه أن يبعث حيًا ليمسك ميزان العدل ويمزق أستار الظلمة، ويتبادل شباب العصر الحديث الحوار حول البحث عن أوزير فى داخلنا، فيكتشفون أنهم لم يبكوا أوزير لأنهم سوف يرونه يبارك كل بناء. ويصعد حورس إلى العرش ـ السد العالى ـ وهنا تظهر صورة (الثلاثى ست) ـ ست الفرعونى، وست السيد، وست رجل الأعمال فى رجل واحد أمام العرش فى الجانب الآخر وخلفهم جنود مسلحون، فيحذر الجميع حورس، ويداهن ست حورس فى البداية، ثم يعلن أنه لن يجلس فوق العرش سوى ست، فيتصدى له الشباب وحورس، ويتحاربان.. ويأمر ست جنوده بالهجوم على حورس فيرفضون، وتشارك إيزيس فى المعركة، وترفع السلاح فى مواجهة ست، فيرتعد إله الشر الذى تخلى عنه جنوده وينتهى النص بكلمات الشاب (خالد) الذى يعيش فى العصر الحديث، (فلننشر حكاية أوزير فى كل مكان، ففى كل زمان يولد ست، ويغير كل أوان جلده)، والنص كما نرى نص دعائى يبدو أنه قد تم إعداده فى مناسبة الاحتفال ببناء السد العالى، ويقدمه الكاتب وكأنه أوبرا كما سبق أن ذكرنا. وأضفى الشعر الحر الذى صيغ به النص قدرًا من الشاعرية فى بناء أقرب إلى القصيدة الغنائية، فجميع شخوصه مجرد أصوات تردد صوت المؤلف وخطابه الدعائى المباشر، والنص أبعد من أن يكون نصًا طقسيًا مستلهمًا من الأسطورة ـ إذ غلبت عليه النزعة السردية على لسان الجوقة مما أثر كثيرًا على قوة الأثر الدرامى للنص، وجعله أقرب إلى (البانوراما) المسطحة التى توظف حكاية الأسطورة بهدف دعائى لمناسبة.

والنص العاشر كتبه مؤلف شاب بعنوان «فضاء أبيدوس» (لأحمد توفيق) وصدر عام ١٩٩٩ عن هيئة الكتاب ـــ وينقسم النص إلى تسعة أجزاء أو مشاهد، وحوار تختلط فيه اللهجة العامية باللغة الفصحى فى سياق شعرى، وتقرر (د. فاطمة موسى) فى تقديمها للنص (بأنه يعالج الواقع المعاصر من خلال قناع فرعونى، فيستخدم الأسماء والأسطورة الفرعونية ليقدم رؤية مسرحية معاصرة، وأملاً فى المستقبل.. إذ

يقوم على أسطورة إيزيس وأوزوريس ووليدهما حورس ـ الصقر ـ مثال القوة والتحقق ـ ويقدم المؤلف نصًا شاعريًا منظومًا فى معظم أجزائه، ويعتمد على (الكورس) والمجموعات، ويجمع بين عناصر الفرجة والمكونات الأساسية للمسرح الجاد، وقد يعترض المتخصصون فى التاريخ والآثار بخلط الأزمنة والتواريخ ـ إلا أن المسرحية ليست مسرحية تاريخية ـ كما أوضحنا. وقد ترخص الكاتب فى استخدام الخلفية الفرعونية لما تضفيه على العمل من روعة محببة فى قلوب المصريين وخصوصية تميزهم، مذكرًا القارىء والمشاهد بماض مفعم بالدروس.. وما أحوجنا لها اليوم).

والملاحظ أن هذا النص يكتظ بالشخصيات الأساسية والهامشية ـ فهناك (أبيدوس = أوزوريس، وسماء = إيزيس، آمون، ست، سنوحى، إله الأرض، حورس، الصدى، شخوص ۱،۲،۳، وشباب ۱،۲،۳ ومقدم العرض، والخادم، وحتحور، وأصوات الأرباب، والآلهة ، والسيدة الأم، والفتاة، والبائعة، والمغنى، والجثة، والطفل والطفلة) وتدور الأحداث فى مسرح عار حيث يبدأ (مقدم العرض) بكسر حائط الإيهام، منبهًا المتفرجين أن العرض سيبدأ. وتتردد أصوات الأرباب تنادى الإله آمون يرجونه الصفح، ويستأذن الإله ست فى الدخول على آمون، طالبًا منه أن يصلح ما بينه وبين شقيقه (أوزير = أبيدوس) ، فيحذره آمون إلى أن تتدخل الإلهة (حتحور) وتطلب الصفح لأهل أبيدوس.. فيتردد آمون فى العفو عنهم، وتنضم أصوات الأرباب ترجو العفو عن أهل أبيدوس، و كذا (سنوحى) الذى يتحدث باللهجة العامية ويعرض على آمون (قنبلة)، ويتقدم حورس يطلب العفو أيضًا عن نجم أبيدوس (أوزير)، فيعفو عنه أخيرًا، رغم شكوى (إله الأرض) من سوء أخلاق وانحطاط أهل أبيدوس. ويأتى أوزير وإيزيس ويتم العفو عنهما بموافقة الآلهة. ويطلب (آمون) من إيزيس وأسرتها أن يهبطوا إلى أرض (أبيدوس الجديدة)، وأن يهبط (ست) معهم على ألا يقترب من إله الخير، ويتحادث صوت إله الأرض مع أوزير الذى تسمى باسم (أبيدوس) فى صورته الآدمية، فيتحدث باللهجة العامية مع (الصدى) ـ بينما تغنى (الجوقة) لإيزيس، ويتواصل الحوار بين (أبيدوس والصدى). ويرى آمون أنه قد حان الوقت لمساعدة أوزير ـ الذى كاد ينهار ـ وينفذ الأمر (إله الأرض)، وتطلب الجوقة من إيزيس أن تساعد أوزير وتظهر (سماء) أى إيزيس المعاصرة، وتتعرف على أبيدوس أى (أوزير)، ويتدخل (صوت ست) بالشر بينهما ويعلق (المغنى) على هذا الزمن الأعوج، ويبقى أبيدوس مع مجموعة من الأشخاص يتشاجرون معه لأنه ينصحهم بأن يسلكوا طريق الخير. وينتقل (أبيدوس) إلى مكان يلقى فيه (سيدة عجوز) أمام (ثلاجة حاجة ساقعة)، وتتعرف عليه (السيدة)، فهى التى ربته، وتحدثه عن (سماء) صديقة طفولته التى ذبلت بعد أن رحل هو. ويظهر صوت ست شامتًا منه، ثم يظهر الصدى ليعزى أبيدوس ويصبره، ويغنى المغنى، نائحًا مشتاقًا إلى حضن أمه، ويرتمى أبيدوس فى حضن أمه الفلاحة ويشكو لها عذابه ومعاناته، ويعترف بأنه يبحث عن شريكة حياته سماء أو إيزيس. وننتقل إلى مشهد فى الحياة المعاصرة بين مجموعة من الأشخاص ـ حيث يمهد لذلك (المغنى) وتشاركهم فتاة الحوار، ويطلب أبيدوس من (بائعة الرمان) شراء كيلو من الرمان، فيأتيه سنوحى وينصحه بإصلاح حاله بالبحث عن (سماء) التى تاهت، وتظهر (سماء) أخيرًا، وتطلب من سنوحى أن يأتى إلى أبيدوس الجديدة؛ لأنها تحتاج حكمته، وتشكو له أن (أبيدوس) تائه وحائر ـ فيظهر ست الذى أفسد ما بينهما وثبط همتهما، ويخاطب آمون أوزير طالبًا منه أن (ينبش) فى وادى أبيدوس عن

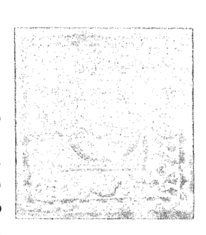


الجوهر، وأن يأخذ من ماء النيل بصيرته، ويكون هدفه إيزيس، فيبدى أبيدوس تخوفه، ويساعده صوت الكورس فيناجي إيزيس ويعود أبيدوس إلى صداه متأملاً جراحه، إلى أن يلتقى بجثة أخيه، ويبدو يأس أبيدوس من الخلاص ـ فيطلب منه (الصدى) أن يبحث عن حبيبته ـ التى تظهر له فيقترب منها، ويرتفع صوت المغنى ـ ويعم الجفاف أبيدوس، ويشكو أهالى أبيدوس، فيطلب آمون من إله الأرض أن يفعل شيئًا لأبيدوس. وعندما تلتقى سماء بأبيدوس تعاتبه لأنه تخلى عنها بسهولة، فيعتذر لها بأنه كان قليل الحيلة، فتطلب منه أن يبحث عنها من جديد. يعلق صوت (المغنى) ليسرد كيف أن أبيدوس واصل البحث عن (سماء) لسنين طويلة، بينما يتحدث أبيدوس مع صداه عن مرور الأيام ويعترف بأن وهمه القديم فى حب إيزيس هو حقيقته وهى الشعاع الوحيد بينه والحياة. وتناشد (الجوقة) إيزيس أن تظهر ـ لكن الطفلة (سماء) هى التى تظهر ويظهر معها (الطفل) الذى يبحث عن صاحبته (سماء) ـ فتلقاه (المرأة العجوز) ـ التى تتذكر أنها هى نفسها كانت (سماء) فى الصبا ورفيقها أبيدوس. وتعود الجوقة لتنادى إيزيس. وفى الجزء أو المشهد التاسع والأخير طالب إله الأرض من الإله آمون المزيد من العطايا ـ فيلومه آمون غاضبًا فينصرف إله الأرض أسيفا! ويأمر أمون بمثول حورس بين يديه ـ فيأمره بأن يعود إلى أبيدوس الجديدة، وفى ساحة أبيدوس الجديدة.. يظهر (ست) مرة أخرى مقهقهًا كنذير الشوم، فيرد عليه (صوت سنوحى) مبشرًا بالمطر والزرع، وتدعو الجوقة إيزيس وأوزوريس فتستيقظ سماء وتنشد الجوقة أنشودتها لآمون. فتنبت (سماء) من قلب إيزيس ومن ظهر أوزوريس = أبيدوس. ويعود مقدم العرض لينبه الجمهور قائلاً بأن (سماء) أهدت (أبيدوس) الحياة، وأنه عندما استيقظ من حلمه ، لم يجد منه إلا جرح جميل، ويتساءل: ماذا بعد؟ ويختفى.



والنص كما نرى خطابه مشوش، تتشابك فيه العلاقات دون دلالات واضحة، وكان من الممكن تكثيفه وتحديد خطوطه الدرامية بشكل أدق كى يكتسب متانة البناء، لكن يبدو أن المؤلف الشاب أراد أن يتصدى لأكثر من موضوع، وأن يطرح أكثر من قضية وإن كانت ماتزال غائمة ومبهمة فضاعت إلى حد ما ملامح الشخصيات، وعوق نمو الحدث، وإن بقى من النص ضوء خافت يشير إلى أنه يبشر بمجتمع جديد وعهد جديد يظلله النقاء والطهارة والبراءة والشرف، والخير الذى ينتصر على الشر فى النهاية.

ونشير فى النهاية إلى نصوص مسرحية اقتربت كثيرًا أو قليلاً من أسطورة إيزيس وأوزوريس، أو ربما كانت استدعاء أو تجليات لنسق هذه الأسطورة، وأولاها مسرحية «محاكمة إيزيس» تأليف: د. لويس عوض الذى يراها (مسرواية كوميدية رمزية من فصل واحد) ــ كتبها حوالى عام ١٩٤٦، ونشرت فى سبتمبر ١٩٩٢ بمجلة القاهرة، وكان د. لويس عوض قد قدم كتيبًا فى (٦٠) صفحة بعنوان «المسرح المصرى» عام ١٩٥٥ ــ معتمدًا فيه على رواية بلوتارك، ودراسات أخرى حول المسرح المصرى الدينى الطقوسى، وتتجسد هذه المسرحية فى قالب أسطورى، ومن خلال الإسقاط السياسى لنهاية الفرعون (الملك فاروق آخر ملوك مصر) ـ لكن الناقد (مجاهد عبدالمنعم مجاهد) «مجلة القاهرة»، نوفمبر (١٩٩٢)، يراها تراجيديا وليست كوميديا، وليس فيها حدث أو حركة، أو تنام، أو صراع وتعرف وانقلاب فى موقف، كما يرى أن الأساطير لا تصلح للعمل الدرامى، وأن الدراما الفرعونية الأسطورية



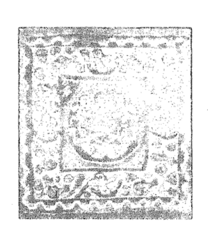
وهم؛ لأن الدراما لا تنشأ إلا من الدراما، وأن الذى نشأ فى حضن الدين الفرعونى هو العرض المسرحى، وأن خلق الأزمنة وطرح إسقاطات من عصور مختلفة يعطى انطباعًا بأننا لسنا إزاء عمل يطرح قضية جادة، كما أن لغة المسرحية نثرية تخلو من الجماليات، وأن هناك خلطًا بين السرد والحوار الجانبى ثم الحوار الأصلى للمحاكمة، وهى المحاكمة التجريدية التى تثبت أنها ـ رغم حملها ـ مازالت عذراء! ومن الطريف أن المحكمة لجأت إلى (الطبيب الشرعى) لإثبات عذرية إيزيس، واعتنى النص بإبراز حقد ست على أخيه واتهام إيزيس بالزنا، ودفاع الإله (بتاح) عنها. وعلى العكس من ذلك يرى الناقد (عبدالرحمن أبو عوف) أن المسرحية نبوءة بعيدة البصيرة من المؤلف، والتى يجسد فيها بالصورة والرمز، واستقصاء واستخدام الأسطورة ، وأسقط فيها إلى حد ما التفسير المسيحى على رموز الأسطورة فى أخذه بالثالوث المقدس (إيزيس وأوزوريس وحورس)، وتجسد تجلى إيزيس فى مريم العذراء، والمخلص فى (حورس) الذى يتكلم فى المهد . وفى مسرحية «إيزيس حبيبتى» لميخائيل رومان ـ التى يبدو أنه كتبها بعد مايو ١٩٧١ـ لا توجد أى علاقة بين هذه المسرحية وبين الأسطورة القديمة سوى اسم إيزيس، وفيها يدخل الكاتب إلى قلب جهاز المخابرات وما يدبره من جرائم للإيقاع بالأبرياء، واستخدامه للابتزاز.. متجسدًا فى شخصية (على) الذى يحلم بأن يصبح فيه القهر داخل الناس لا خارجهم.

كذلك نجد فى اللوحة الثالثة من الجزء الثانى من المسرحية «مرعى الغزلان» ١٩٨٨ (سلسلة المسرح العربى) هيئة الكتاب ـ من تأليف الشاعر «محمود نسيم» ـ استلهامًا لنص المسرحية الطقوسية «حور وقد لدغه العقرب» وإيزيس، وعقاربها السبعة. أو «بعث حورس» ــ وترى الناقدة د. نهاد صليحة فى تقديمها للنص: (أن هذه اللوحة تبدو للوهلة الأولى وكأنها تقدم لنا القيمة الإيجابية للأسطورة باعتبارها المستودع الأساسى للقيم الراسخة فى الوجدان الشعبى، لا باعتبارها وهمًا ينسجه الحكام لخداع البسطاء ـ أى فى مقابل القيمة الفاسدة للأسطورة التى يمثلها الكاهن المصرى و (يهوذا) معًا، مع أن أسطورة حورس تتجسد أمامنا تمثيليًا فى ظل القهر الدينى والسياسى الذى شاهدناه فى اللوحة السابقة ـ فهى تمثل فى معبد فرعونى، أمام الفرعون والكهنة والأمراء ـ كطقس جماعى تمارسه الطبقة الحاكمة (أو تسمح للشعب بممارسته) لتكريس سطوتها الدنيوية، وإضفاء صفة الألوهية على الفرعون. كذلك تنتهى هذه اللوحة الطقسية نهاية ساخرة تهدم تمامًا أية قيمة إيجابية تفرزها، كما أنها تطول ـ فى رأيى ـ أكثر من اللازم، بحيث تشكل صدعًا فى البناء الفنى وخللاً فى توازنه إلى جانب مما تثيره من خلط يتعلق بالنسق الفكرى للنص. وربما كان محمود نسيم يقصد بهذه اللوحة أن يفرق بين الأسطورة الشعبية التى تنبع من الناس والأسطورة الرسمية التى تفرض من (فوق) ــ ولكن محاولة التفريق جاءت متأخرة جدًا فى النص بحيث بدت مقحمة عليه تمامًا، ولم تسعفه الصياغة الدرامية لها على إقناعنا بها، وأن نهاية هذه اللوحة لا تكاد تختلف عن نهاية اللوحة الثانية فى الجزء الثانى، فهى تعلن عن نجاح مخطط صلح الفرعون مع نسل العبرانيين وتكريس الأسطورة لخدمة السلطة السياسية ضد مصلحة الشعب. وترى الناقدة أن إضافة هذه اللوحة الطويلة للنص قد أصابه بالخلل الشديد فى الاتزان الفنى والفكرى لأنها تتطلب تشكيلات موسيقية غنائية راقصة من شأنها أن تضاعف من طول اللوحة، وتغرق المتفرج فى إبهار قد ينسى معه ما جاء قبلها، وتبدو كأنها مسرحية مستقلة

بذاتها من فصيلة الأوبريت. والنص فى تصورى ـ تجربة جادة للمؤلف، بغض النظر عن أنه لم يستلهم سوى هذه اللوحة من الأسطورة القديمة ـ بهدف الإسقاط السياسى المباشر.

كذلك تم توظيف أسطورة إيزيس وأوزيريس فى مسرحية (اسماعيل العادلى) «حدث فى أكتوبر» ١٩٧٣، عندما انتهى الأمر بممثلى العرض أن يمثلوا الأسطورة كأفضل شيء يقدمونه بمناسبة الانتصار فى حرب أكتوبر ـ بدلاً من إداء المسرحيات الوطنية التقليدية كنوع من المشاركة فى ميدان القتال.

ووظف (حسن سعد) الأسطورة نفسها فى مسرحية للأطفال بعنوان «حورس ـ الفرعون الصغير» ١٩٩٧، من خلال رحلة (عامر أفندى) مدرس التربية الرياضية وعاشق التاريخ مع تلاميذه الصغار لزيارة آثار الفراعنة فى مدينة طيبة. وفى المعبد يتحرك تمثال حورس فيتوحد به الأطفال ويعيدون تجسيد أسطورة إيزيس وأوزوريس من جديد ـ حيث يبرز (ست) الطامع فى العرش والقاهر لصوت الشعب، و (نفتيس) زوجته المحركة لكل نوازع زوجها الشريرة، والمساندة له فى الاستيلاء على الحكم ليحتدم الصراع ، وكأنها (ليدى ماكبث) فى مسرحية شكسبير الشهيرة، ويقابل جانب الشر جانب الخير الذى يمثله الصغير (حورس) ابن إيزيس وأوزوريس.







الأفكار الشعبية بوصفها وحدات رؤى العالم(*)

تأليف: آلان دنـدس
ترجمة: محمد بهنسى

مدرس بكلية الألسن - قسم اللغة الإنجليزية.

أصبح علماء الفولكلور يعتريهم الانزعاج مما يعتبرونه استخدامًا غير متخصص لمصطلح الأسطورة وتطبيقه على مجموعة متنوعة من المواد، وبالتالى فإنهم قد اعتادوا على الارتجاف حينما يقرأون المناقشات التى يطرحها دارسو العلوم الأخرى حول "أسطورة" الرأسمالية أو «أسطورة» العنصر؛ وذلك لأنهم يستخدمون مصطلح الأسطورة عادة وببساطة باعتباره مرادفًا للخطأ أو المغالطة. وهذا بالقطع ليس هو ما يعنيه علماء الفولكلور بمصطلح الأسطورة حينما يقومون بتوضيحه وشرحه لطلابهم حينما يتساءلون عن معناه. بالنسبة إلى علماء الفولكلور، فإن الأسطورة تعنى قصة سردية فى المقام الأول، ويعد ذلك كافيًا لاستبعاد معظم ما يشير إليه دارسو العلوم الاجتماعية تحت فئة الأسطورة. وبشكل عام، فإن استخدام دارسى العلوم الاجتماعية لمصطلح الأسطورة ليس له علاقة بالأشكال السردية التقليدية ولكنه يرتبط، بخلاف ذلك، بالمعتقد أو النسق الاعتقادى. زد على ذلك أن استخدام مصطلح الأسطورة يحمل دائمًا دلالات سلبية واضحة، كما فى كتاب أشلى مونتاجو الذى يشير إلى العنصر أو العنصرية باعتبارهما أكثر الأساطير خطورة لدى الإنسان(١).

إذا كان علماء الفولكلور يريدون حماية تعريفهم الضيق للأسطورة بمعنى القصة السردية الشفاهية المقدسة التى تفسر كيفية اتخاذ الأرض والإنسان شكلهما الحالى، فإن عليهم أن يطرحوا بديلاً اصطلاحيًا بناءً للإشارة إلى تلك الظواهر الثقافية التى يصرون على تسميتها بالأساطير.

(*) Journal of American Folklore. V. 84-No. 331-1971.

(١) أشلى مونتاجو: أخطر أسطورة لدى الإنسان: مغالطة العنصر، نيويورك، ١٩٤٥.



فمجرد إصرار علماء الفولكلور على أن ظواهر مثل الأساطير السياسية لا تعد أساطير حقيقية لن يحل المشكلة. فإذا كانت هذه المواد ليست بأساطير، فماذا تكون إذن؟ وأيًا ما كانت طبيعتها هل يجوز لهم دراستها أم لا.

أعتقد أن هناك مفاهيم تقليدية تنتمى لعالم الفولكلور المتخصص غير أنها لم يتم الاعتراف بها بشكل كامل باعتبارها جزءًا من الفولكلور؛ بسبب ميله المتأصل إلى التقيد بالأنواع التقليدية. مما لا شك فيه أن نظرية النوع قد ساهمت فى تشكيل حقل الفولكلوريات؛ فما أن يتم جمع متن ما من المتون الفولكلورية، فإن علماء الفولكلور يسارعون للتصنيف النوعى، لأن الحاجة الملحة لتحقيق إنجاز بحثى تدفع بهم دفعًا إلى التفكير بلغة التفكير النوعى. فالتساؤلات حول التسمية والتصنيف تعد تساؤلات شائعة فى الأرشيفات الفولكلورية حول العالم. وداخل الأنواع التقليدية، تعد الأسطورة والحكايات الشعبية والألعاب على سبيل المثال تصنيفات دقيقة وموثقة لأنظمة تصنيفية فرعية مبتكرة بغرض تسهيل عملية الاسترجاع المعلوماتى. وعلى الرغم من الضرورة العملية للتصنيف وتدقيق الفئات النوعية، فإن عادة علماء الفولكلور فى التفكير فى ميدان الفولكلور بلغة الأنواع التقليدية يحد من فعالية نشاطهم. وهذه العادة تقود الباحث الفولكلورى إلى التاكيد على أنواع معينة من المواد الفولكلورية وتجاهل الأنواع الأخرى تجاهلاً كليًا.

إن التقسيمات النوعية عادة ما تحد من البحث بشكل مفتعل. فعلى سبيل المثال، قد يكتب الباحث عن تيمات ميثولوجية أو قد يكتب عن أسطورة واحدة دون أن يهتم بورود تيمات مماثلة فى الأنواع الأخرى. وحتى الحلقات الدراسية فى الفولكلور وفى معاهد بحثية كاملة يتم تنظيمها تنظيمًا نوعيًا ومع ذلك فإن التقديرات الجزئية لأنواع مفترض فيها أنها أنواع مستقرة تكشف عن وجود قدر قليل من الاتفاق بين علماء الفولكلور حول الماهية الدقيقة للنوع قيد الدراسة(٢). فهل تعد الأنواع عبر ثقافية أم لا؟ هل ما يدرسه الباحثون الأمريكيون تحت مسمى المثل "Proverb" هو نفسه ما يطلق عليه الباحثون الألمان "Prichtwort" وما يسميه باحثو الفولكلور اليابانيون "كيتو وازا"؟ نحن نعى تمام الوعى الفارق داخل الثقافة الواحدة بين الفئات الفولكلورية أو الفئات الأهلية من ناحية والفئات التحليلية من ناحية أخرى. فما قد يصنفه الناس فى الولايات المتحدة تحت مصطلح المقولات القديمة قد يصنفه باحث الفولكلور الأمريكى تحت فئة الخرافة أو المثل...إلخ، ولكن ما المعايير المؤسسة لهذه الفئات التحليلية المختلفة؟ وإلى أى مدى تنطبق هذه المعايير على المواد الفولكلورية المنتمية للثقافات الأخرى؟

(٢) من أجل مناقشة متميزة لنظرية النوع انظر: دان بن عاموس "**الفئات التحليلية والأنواع العرقية**"، جنر، ١٩٦٩، ٢٧٥-٣٠١. ومن أجل أمثلة على التعدد النوعى والاصطلاح النوعى. انظر لوريتس بودكار، الأدب الشعبى (ألمانى): **القاموس الدولى للإثنولوجيا الإقليمية الأوروبية والفولكلور**، كوبنهاجن، ١٩٦٥.

دعونى أوضح تلك الصعوبة عن طريق ضرب مثال عينى: معظم علماء الفولكلور قد يتفق على أن مقولة "السماء لا تبرق مرتين فى المكان نفسه" بند فولكلورى أصيل. ولكن إلى أى نوع تنتمى هذه المقولة؟ أعتقد أنه بالاعتماد على السياق المحدد وعلى استخدام ذلك البند فى موقف خاص، فإن ذلك البند إما أن يكون خرافة أو مثلاً، وذلك من زاوية الفوارق النوعية التقليدية. فإذا تعاملنا مع

تلك المقولة تعاملاً حرفيًا على أنها حقيقة طبيعية - أى إن الفرد الذى يتعرض لعاصفة رعدية يقف فى مكان أبرقت فيه السماء من قبل لكى يتحاشى، عن وعى، صرعة البرق - فإن ذلك المثال يصنف على أنه معتقد شعبى أو خرافة، وإذا ما تعاملنا معه، من ناحية أخرى، تعاملاً مجازيًا - على أنه يعنى أن التاريخ لا يكرر نفسه، وأن من عانى من مصيبة ما ليس من المحتمل أن يتعرض لمصيبة مماثلة - يمكن تصنيف ذلك البند باعتباره مثلاً. وذلك المثال يوضح المغالطة الكامنة وراء جمع البنود النصية الفولكلورية بدون الالتفات إلى السياق ونشر قوائم طويلة للبيانات الخام بدون أن تصحبها شروحات كاملة. وهناك مشاكل كثيرة ومحيرة للألباب تتعلق بالتصنيف النوعى؛ فإلى أى نوع تنتمى مقولة "كل النُذر تخفق فى الطقس الجاف"؟ أجد غواية شديدة فى تصنيف تلك المقولة باعتبارها مثلاً ميتافولكلوريًا يعلق على الافتقاد إلى المصداقية فى الخرافات التى تدور حول النذر المتعلقة بالتكهن بسقوط المطر، وكذلك كيف يصنف علماء الفولكلور الفكرة التى مؤداها أن هزيم الرعد مرده إلى أن عربات البطاطس تتدحرج عبر السماء أو أن مرد ذلك هو أن السحب تناطح بعضها بعضًا أو أن الملائكة تلقى بالأحجار إلى أسفل. إن المتغير الذى يرجع الرعد إلى الجنومات gnomes التى ترتطم ببعضها البعض فى السماء قد يكون مرده إلى قصة واشنطون إيرفنج" ريب فان وينكل"(٣). قد فسر هذه البنود بأنها تهدىء من روع الأطفال عند سماعهم لهزيم الرعد. ولكن ذلك لا يبين إلى أية فئة تنتمى. وهناك مقولات وظواهر أخرى يمكن إيرادها بخصوص الطقس.

(٣) هى القصة التى يخدع البطل فيها العملاق الآكل للبشر عن طريق الادعاء بأن الرعد هو الصوت الذى يحدثه تدحرج عربة أخيه، وقد صنفها أرنى تومسون كنمط حكائى يحمل رقم ١١٤٧.

فمقولة "المرأة العجوز نتف ريش إوزاتها" تعنى أن السماء يتساقط منها كرات الجليد حيث يشير الريش المنتوف للإوزات إلى ندف الجليد، أما المطر فتشير إليه مقولة "الملائكة تبكى". إن هذه المقولات ليست أمثالاً، وكذلك فهى ليست مقولات تقليدية تعتمد على التوالى السببى. إن سى. كوزى فى دراسته الممتازة" للشيطان الذى يضرب زوجته "يستخدم مصطلح "Circumlocution" أو تعبيرًا ملتويًا لتوصيف هذه المقولات. وبطبيعة الحال يمكننى القول بأن التصنيف النوعى لها غير ذى أهمية. ويكفى أن نجمع البنود ونحللها بدون أن يعترينا القلق بخصوص كيفية تصنيفها.

ومع ذلك تظل قضية أرشفة هذه البنود فولكلوريًا مشكلة قائمة.



يمكن لنا أن نتخيل أنه بمرور الوقت فإن علماء الفولكلور يمكن أن يتفقوا حول الطبيعة النوعية للتوصيفات الطقسية الزائفة، ولكن ماذا عن المفهوم الشائع فى الثقافة الأمريكية الذى ينص على أن كل شىء وكل واحد منا له ثمن؟ هناك الكثير من التعبيرات التقليدية الخاصة بالنقود مثل "المال ليس كل شىء، ولكنه يعين المرء فى الحياة" أو "النقود تتكلم" أو "ماذا يعنى ذلك بالدولارات والسنتات؟". وفى واقع الأمر يرتاب الأمريكان فى البنود ذات السعر الرخيص. المقايضات أمر مرغوب فيه ولكن مقولة "شىء مقابل لا شىء" تعنى أن المقايضة لن تكون شيئًا جيدًا والقاعدة القياسية هى أنك تحصل على ما تدفع من أجله. وفكرة أن أى شىء يقاس بالمال



تبدو فكرة تقليدية تمامًا فى الثقافة الأمريكية، ولكن لا يتم الإقرار بها فى صيغة عبارية. ومن ثم، ليس من الملائم أن نسميها مثلاً.

علاوة على ذلك، فإننا بوصفنا علماء فولكلور لن نرتاح ونحن نصنفها باعتبارها خرافة؛ لأنها ليست تقريرًا تقليديًا يعتمد على السبب والنتيجة، وذلك على الرغم من أننا قد نحاول تصنيفها باعتبارها معتقدًا شعبيًا. وعلى أية حال، فإننى أعتقد أن الفكرة التى مؤداها أنه من الممكن "شراء" أى شىء وأى شخص ـ سواء أكان ذلك صحيحًا فى نهاية الأمر أم لا ـ تعد جزءًا أصيلاً من رؤية العالم الأمريكية، وهى جزء مهم من رؤية العالم الأمريكية طالما أن الأمريكان يتعاملون بها مع الشعوب المنتمية لثقافات أخرى لا تشاركهم فى مثل هذه الرؤية المادية الرأسمالية. وأعتقد أنه بما أن هذه الرؤى والأفكار رؤى تقليدية، فإنها تشكل جزءًا مما ينبغى على علماء الفولكلور دراسته. إذا تنازلنا عن مصطلح رؤية العالم نظرًا لميولنا الاسمية أقترح أن أسمى هذه الرؤى "الأفكار الشعبية".

وأعنى بـ "الأفكار الشعبية" المفاهيم التقليدية التى تمتلكها مجموعة من الناس حول طبيعة الإنسان والعالم وحياة الإنسان فى ذلك العالم. ولا تشكل الأفكار الشعبية نوعًا فولكلوريًا قائمًا بذاته، ولكن تتنازعها مجموعة متعاظمة من الأنواع المختلفة؛ فالأمثال تعبر بالتأكيد عن فكرة أو أكثر من الأفكار الشعبية ، ولكن هذه الأفكار نفسها قد تظهر فى الحكايات الشعبية والأغانى الشعبية وفى كل الأنواع الفولكلورية. ولكن، بما أن الأفكار الشعبية ما هى إلا القضايا الضمنية التى تكمن خلف أفكار مجموعة ما من البشر وأفعالهم؛ فليس من المحتمل أن تظهر فى شكل متسق وفى صيغة عبارية ثابتة.

قد تتواجد مصطلحات أخرى أكثر ملاءمة من مصطلح "الأفكار الشعبية" مثل "القضايا الأساسية" أو "البديهيات الثقافية" أو "المسلمات الوجودية"(٤). إن المصطلح المحدد ليس هو ما يهم هنا، ولكن ما يهم هو مهمة التعرف على الفرضيات المختلفة الكامنة التى تعد لبنات بناء رؤية العالم ؛ فالرؤية الواحدة للعالم تعتمد على وفرة من الأفكار الشعبية، وإذا ما اهتم المرء بدراسة رؤية العالم فإنه يحتاج فى المقام الأول إلى أن يصف بعض الأفكار الشعبية التى تسهم فى تشكيل رؤية العالم. وأحيانًا تجد الأفكار الشعبية التعبير عنها بشكل طبيعى فى عدة أنواع وليس نوعًا واحدًا، فمن الضرورى أن يحاول عالم الفولكلور استخراج مثل هذه الأفكار من الفولكلور ككل ، ولكى يقوم بذلك يجب عليه ـ وبالضرورة ـ أن يفر من مأزق الأنواع والفئات الذى يفرضه على نفسه بنفسه. وما أن يحدد الباحث جملة من الأفكار الشعبية الماثلة فى ثقافة من الثقافات يتعين عليه أن يبدأ فى إدراك ما هية النموذج ـ إذا كان ثمة نموذج ما ـ الخاص بهذه الأفكار، وكيفية ارتباط كل فكرة من هذه الأفكار برؤية العالم الكلية الخاصة بتلك الثقافة.

سيكون من الخطأ فى هذه المرحلة التكهن بالعدد الممكن من الأفكار الشعبية فى الثقافة الأمريكية، ولكن قد يكون من المفيد أن نناقش مجموعة من الأفكار الشعبية المبدئية بوصفها وسيلة لتوضيح مثل تلك الأفكار وكيفية ظهورها فى

(٤) ماتى كوزى: Regen bei sonnenshien: zur wetsgeschichte eier Redensasrt FFC 171، هلسنكى، ١٩٥٧. ومن أجل مناقشة للقصص القائمة على المزاح، انظر سى. و. فون سيدوف ، **أبحاث مختارة حول الفولكلور**، كوبنهاجن، ١٩٤٥، صـ ٨٠، ١٧٢، ١٧٣.

الفولكلور. إن العبارة التقليدية "ثمة المزيد مما أتى من هناك" قد تشير إلى دعوة للأكل بنهم لأن هناك مخزونًا وافرًا فى المطبخ، وقد تفيد بأن هناك مزيدًا من العقاب إذا لم يلتزم المرء بالمسافة بينه وبين المتحدث. إذا أردنا تصنيف هذه الفكرة الشعبية المبدئية فإننا قد نطلق عليها "مبدأ الخير غير المحدود". وإحدى مميزات هذا التصنيف هو التقابل بينه ومبدأ الخير المحدود الذى اقترحه عالم الأنثروبولوجيا جورج فوستر باعتباره مفهومًا متميزًا فى الثقافات المكسيكية الزراعية والثقافات الأخرى(٥). ويثير ذلك قضية مهمة وهى كيفية تأثير الأفكار الشعبية باعتبارها وحدات لرؤية العالم لدى الملاحظ على الأفكار الشعبية التى قد يكتشفها الباحث الفولكلورى فى الثقافات الأخرى التى يدرسها. إن مبدأ "الخير المحدود" يعد مفهومًا مثيرًا للدهشة لدى أعضاء الثقافات التى تشترك فيما بينها فى مفهوم الخير غير المحدود.

يبدو أن هناك تعبيرات عديدة عن فكرة الخير غير المحدود فى المجتمع الأمريكى، إحدى هذه التعبيرات هى "السماء هى الحد"، وهناك تعبير أمريكى آخر مثل "إطلاق النار على السماء فى لعبة الكوتشينة" وكذلك تعبيرات أخرى. إن فكرة أن أى شخص يمكن أن يكون رئيسًا للدولة (على الرغم من أن الرئاسة لم تتم توليتها حتى الآن لأية امرأة أو زنجى) توحى بأن الفرص غير محدودة. والسياسيون الذين يعدوننا بسيارة فى كل جراج ودجاجة فى كل قدر لن يكونوا مقتنعين فى ثقافة يوجد بها عدد محدود من السيارات والدجاجات.

تزودنا الحكايات الخرافية التى تدور حول الكنوز الأمريكية المطمورة بما يعد توضيحًا آخر لمبدا الخير غير المحدود. ففى ذلك السياق، قد يكون هناك دلالة فى أن معظم هذه الحكايات تنتهى ولم يكتشف الكنز بعد؛ مما يعنى أن الأمريكان يعتقدون بأن أمريكا مازالت أرض الفرص وأن الثروة الطائلة التى لاحد لها مازالت تنتظر من ينقب عنها وتتوفر فيه الطاقة والمبادرة اللازمتان لذلك. وكون هذه الحكايات ذات نهايات مفتوحة قد يوضح أنها دعوات للأمريكان بالبحث عن النهايات بأنفسهم. وقد يكون لذلك علاقة بالأفكار الشعبية الأمريكية مثل "العمل الجاد يعود بالنفع"، "حينما توجد إرادة فثمة سبيل" وأن ذلك يعنى الجزء المادى مثل العثور على الكنز أو اكتساب الثروة.

إن حكايات الكنوز الأمريكية المطمورة يمكن مقارنتها بحكايات الكنوز المكسيكية حيث تنطوى الحكايات الأخيرة على فكرة العثور على كنز. وفى الواقع، وكما لاحظ فوستر، فإن العثور على الكنز المدفون يوظف لشرح الظهور المفاجىء للثروة فى المجتمع الزراعى المكسيكى حيث يسود مبدأ الخير المحدود(٦).

وبطبيعة الحال، فإنه باعتناق مثل هذه الرؤية يستطيع المرء أن يحصل على الثروة على حساب شخص آخر؛ فاكتشاف الكنز المطمور قد يمثل شكلاً من أشكال المعونة الخارقة لأفراد محظوظين. وفى المقابل - فى رؤية العالم الأمريكية - فإن الحظ السعيد لأحد الأفراد لا يعنى بالضرورة الحظ العاثر لشخص آخر. فسيادة مفهوم الخير غير المحدود تعنى إمكانية أن يعم الحظ السعيد الجميع دون تفريق.

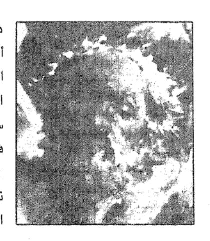
(٥) لا يوجد اتفاق فى الأدبيات الأنثروبولوجية حول تسمية ما أطلق عليه الافكار الشعبيه فكلايدكلوكهون، على سبيل المثال، كان شديد الاهتمام بالافتراضات غير المعبر عنها والتى يسلم الشعب بها. وفى مناقشته لستة من هذه الأنماط بين قبائل النافوها، اشار الى "بعض القضايا فى حياة أهل النافوها وفكرهم "انظر كلايدكلوكهون و دوروثيا ليتون النافوها (الطبعة المنقحة)، جاردن ستى، نيو يورك ١٩٦٢، ٣٠٣-٣١٤، وكذلك يتحدث اى. آدامسون. هوبل عن "المسلمات الثقافية فى كتابه الدراسى عن الانثروبولوجيا ودراسة الإنسان، الطبعة الثالثة، نيويورك، ١٩٦٦، ٢٣، كما قام برصد ستة مسلمات كاملة خلف ثقافة الشين فى أهل الشين: هنود السهول العظمى، نيويورك ١٩٦٠، ٩٨-٩٩. ويعتقد هوبل أن هذه المسلمات تزودنا بإطار لرؤية العالم الخاصة بشعب ما.

(٦) جورج. م. فوستر، "**المجتمع الزراعى وصورة الخير المحدود**" أمريكان انثروبولوجست "الأنثروبولوجى الأمريكى" ١٩٦٥، ٢٩٣، ٣١٥. انظر: كذلك فوستر، **الفلاحون المكسيكيون فى عالم متغير** "بوسطون، ١٩٦٧، ١٢٢، ١٥٣ ورؤية العالم فى تزينتزونتزان. إعادة فحص مفهوم، سوما انثروبولوجكا، فى رومبناخو أه رومروتوجى ويتلتانار (المكسيك، دناف، ١٩٦٦) ٣٨٥، ٢٩٣.

ويمكن أن ندفع بالتقابل بين مبدأى الخير غير المحدود والخير المحدود إلى ما وراء حكايات الكنوز المطمورة ؛ فمثلاً مقارنة الجامعات المكسيكية أو الأوروبية بالجامعات الأمريكية من حيث نظام التعيينات يكشف عن التقابل نفسه. ففى النظام الأوروبى التراتبى هناك أستاذ واحد للمادة فى كل جامعة أو على الأقل عدد من الأساتذة. ومن ثم، فإن الخير يكون محدودًا ولا يستطيع المرء الحصول على كرسى إلا إذا أصبح شاغرًا وذلك بموت شاغله. ولذلك فإن الأكاديميين الشباب عليهم الانتظار لتصيد الفرصة المتاحة . وعندما تسنح الفرصة، فإنهم يقاتلون من أجلها. أما فى النظام الأمريكى، فهناك أساتذة كثيرون للمادة نفسها فى الجامعة الواحدة. ومن الناحية النظرية، فإن مجال الترقية مفتوح أمام الجميع ولا يتعين على الأستاذ الأكاديمى انتظار حلول كارثة لشخص آخر حتى يحصل على الترقية.

بافتراض أن هناك فكرة شعبية فى الثقافة الأمريكية تتعلق بمفهوم الخير غير المحدود يمكن أن نرى أن ذلك يتجلى فى مواد متنوعة مثل الأمثال والحكايات الخرافية. ولكن هل يتعذر التعبير عن الأفكار الفولكلورية فى الأنواع الفولكلورية التقليدية؟ إذا صح ذلك فإن ذلك يمثل إشكاليات منهجية لعالم الفولكلور المتلهف على تحديد الأفكار الفولكلورية.

دعونى أتأمل الفكرة الفولكلورية الأمريكية التى تتضمن المفهوم الذى مفاده أن ما فيه الخير لك لا بد أن يكون ذا مذاق سيئ. أما إذا لم يكن ذا مذاق سيئ، فإنه لن ينطوى على أية فائدة. إن ذلك المفهوم قد ينطبق على الطعام؛ مثل الخضراوات التى يطلب من الأطفال التهامها لكى تتحسن صحتهم، أو أن يتناولوا الأدوية ذات المذاق المرير. (أحد الأنواع الشهيرة لغسول الفم يبرز المذاق السيئ للمنتج بوصفه دليلاً قاطعًا على فعاليته). وهذه الفكرة الفولكلورية قد ترتبط أو لا ترتبط بتوجهات الطهرانيين نحو اللذة والألم التى تنص على أن اللذة خطيئة وأن على المرء أن يجرب الألم و ينكر اللذة من أجل تحقيق الخلاص . وهذا الارتباط بالأخلاق الطهرانية توحى به كذلك الفكرة الفرعية التى مفادها أنه إذا كان للشىء طعم لذيذ ـ مثل الحلوى ـ فإنه أمر ضار بالصحة.



وعلى أية حال، فإن ما يهم هنا هو أن الفكرة الفولكلورية التى تقول بأن الأشياء ذات المذاق السيئ مفيدة للصحة أكثر من الأشياء ذات المذاق الجيد تعد، فى ما أرى، جزءًا من الفكر الأمريكى التقليدى الذى يمكن أن يتجاهله علماء الفولكلور الذين تحد الفئات النوعية التقليدية من قدرتهم على الملاحظة . تعبر كلتا الفكرتين الخاصتين بالخير غير المحدود والخلاص عبر المعاناة عن فكرة التقدم ؛ فالغد سيكون أفضل من اليوم، واليوم بدوره أفضل من الأمس. ويرتبط التوجه المستقبلى فى رؤية العالم الأمريكية بما هو أكبر وأفضل. ومع ذلك، فإن تحقيق الإنجاز achieving وليس الإنجاز ذاته achievement هو ما يهم. وتقود الأفكار الشعبية فى نهاية الأمر إلى الإحباط. ويمكن معاينة ذلك عن طريق تأمل الصيغ الكثيرة ورموز النجاح فى الثقافة الأمريكية مثل الوصول إلى المناصب وترتيب الرتب وفرق الكرة



ووكالات تأجير السيارات التى تتبارى فى ما بينها؛ لكى تكون الأولى من نوعها، والاستحواذ على الموارد المالية الضخمة، ويتحدد الحجم وفق عدد الأرقام فى الرواتب السنوية أو عدد الفدادين فى الضيعة التى يمتلكها المرء وعدد الغرف (وخاصة الحمامات) فى المنازل وكذلك عدد السيارات، وليس النجاح فى حد ذاته هو ما يعبده الأمريكان، ولكنه عملية النجاح. وما أن يحقق المرء النجاح، فإنه يكون قد وصل إلى مرحلة التحقق ويحين وقت البحث عن تحقق آخر.

كذلك يجب أن يكون هناك خاسرون ومضطهدون، حيث يروق للأمريكان رؤية المحاسيب والذين يتصدرون الركب وهم ينهزمون. وكما يقول المثل، فإن الأرقام القياسية صنعت من أجل أن تكسر.

إن هذه الأفكار الشعبية تؤدى إلى الإحباط؛ فمن ناحية هناك الدافع باتجاه النجاح، ومن ناحية أخرى، فإن النجاح بحكم التعريف يمكن أن يكون نجاحًا مؤقتًا فى سياق متوالية متصلة من التغيرات. فأيًا ما كانت ماهية النجاح، فإنه يتعين تجاوزه بنجاح جديد وربما تم ذلك التجاوز بواسطة شخص آخر. وهذه الرؤية غير دائرية ، إنها خطية وتتبنى عبر الانتقال من ذروة نجاح إلى ذروة نجاح جديد مما يعنى أنها نسق مفتوح ، ولا يمكن تحقيق نجاح نهائى أو الوصول إلى الكمال. وبتطبيق مبدأ الخير غير المحدود، هناك دائمًا جبال يتعين تسلقها ومشاكل يتعين حلها وأموال ينبغى الحصول عليها. ويقتضى ذلك رؤية للعالم تسمح بالإشباع، ولكن بشكل محدود. وإذا أردنا صياغة ذلك بطريقة أخرى لقلنا إن مبدأ الخير غير المحدود ينطوى فى حد ذاته على الإحباط، لأنه ليس بوسع المرء من الناحية النظرية أن يستحوذ على كل الخير لنفسه مهما كانت قابلية هذا الخير للقياس.

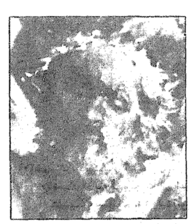
وصفت دورثى لى(٧) خطية الحياة الأمريكية التى تتضح فى التعريفات الأمريكية للنجاح والتقدم التى لا يجب أن تجعلنا نتعامى عن إمكانية التعارض بين اثنتين أو أكثر من الأفكار الشعبية. ولست بحاجة إلى أن أفترض أن الأفكار الشعبية الخاصة برؤية العالم فى ثقافة معينة ليست قابلة بالضرورة للاندراج داخل رؤية موحدة ومنسجمة للعالم. فعلى سبيل المثال، يعد الخط المستقيم أحد نماذج الفكر الأمريكى حيث يتم احترام المباشرة والحديث المستقيم وكذلك كراهية الأمريكان لكل ما هو معوج ورغبتهم فى تقويمه. فالخارجون عن الخط المستقيم يتعين تقويمهم. على سبيل المثال، يجب على المرء أن يكون حادًا وأن يبحث عن الزوايا. وبشكل عام يفهم الخط المستقيم فى مواجهة الدائرة، والتفكير الدائرى موضع احتقار وكذلك السبل الملتوية عند الحديث، ومقولة "الدوران داخل الدوائر" تعد استعارة تقليدية تعبر عن غياب الفعالية وكذلك اللاجدوى ؛ فمن المعتقد أن "التائهين يدورون فى دوائر" وأحد أهداف علماء الرياضيات هو "تربيع الدائرة" وهو تعبير كبسولى عن مقولة "الخط المستقيم يقهر الدائرة".

وقد اتخذ التقابل بين الخط المستقيم والدائرة مؤخرًا منحنى جديدًا؛ فقد صيغ فى شكل التقابل بين ما هو مستقيم وما هو أخدودى، فالمنحنيات تعنى ما هو منحنى وكذلك تشير إلى الجنس، و الخط يعنى ما هو مستقيم ومربع، وكذلك

(٧) فوستر، "حكايات الكنز وصورة الاقتصاد الثابته فى المجتمع الزراعى المكسيكى، **مجلة الفولكلور الأمريكى**، ١٩٦٤، ٣٩، ٤٤. قارن جيرالد. ت. هيلى، حكايات الكنوز المطمورة فى أمريكا، **الفولكلور الشرقى**، ١٠ (١٩٥، ١٩٧، ٢١٦).

يشير إلى الانكار الجنسى. وثمة حراك بعيدًا عما هو مستقيم أو مربع باتجاه ما هو أخدودى ومتسع. ويبدو أن ذلك التحول مستمد من الثقافة الفرعية لزنوج أمريكا. ولعقود عدة، كان الزنوج الأمريكان يقبلون بالعالم المستقيم للثقافة البيضاء المهيمنة إلى حد محاولة فرد الشعر المجعد. غير أنهم قد بدأوا مجددًا فى التوقف عن التفكير فيما هو دائرى. فقد بدأ البيض الذين ينتمون للطبقة الوسطى فى محاكاة الثقافة الأمريكية السوداء. ويمكن أن نرى ذلك فى الرقصة الشعبية المعروفة بخطوة الصندوق القائمة على الحركات الملتوية والمستديرة، فقد سعى جسد الأمريكى الأبيض للتحرر من القيود التى يفرضها الطهرانيون، وقد أخبرنى الأستاذ روجر إبراهامز فى أحد حواراته معى أن رؤية العالم الدائرية ربما تكون مستمدة من الصيغة الدائرية للحياة الريفية التى تتخذ من التقويم الدائرى نموذجًا. وإذا تتبعنا هذا التفكير، فإننى أميل إلى الاعتقاد بأن الحياة المدنية التى تعبر عن الخط المستقيم، كما فى عمائر المدينة القائمة على نموذج المربع، تعد جهودًا فعلية لاستبعاد المنحنيات من الطرق المعبدة.

هناك أمثلة أخرى للتقابل بين الأفكار الشعبية فى الثقافة الأمريكية، فثمة فكرة شعبية مؤداها أن كل الناس متساوون فى الفرص، أو هذا ما يجب أن يكون عليه الحال.



لقد أشرنا بالفعل إلى مقولة أن "أى فرد بوسعه أن يصبح رئيسًا للدولة"، وهى مقولة تعكس الفلسفة الكامنة وراء مقولة الفردية. فعبر الفردية بوسع أى فرد من الناحية النظرية أن ينتقل من الفقر المدقع إلى الثراء الفاحش على طريقة هوراشيو ألجير.

وهذه الفكرة الشعبية مدعومة بالمنطق الطهرانى والرأسمالى. وفى الوقت ذاته، ثمة فكرة شعبية تتصل بمفهوم الديمقراطية اتصالاً وثيقًا، وهى الفكرة التى تفيد بأن القرارات السياسية يجب أن تتخذ ليس على أساس الرغبات الفردية ولكن على أساس الصالح العام. فإذا كان نظام الضمان الاجتماعى ونظام الرفاهية هو أفضل نظام للأغلبية يتعين على الأفراد تسليم ما جنوه من المشروعات الحرة لكى يعاد توزيعها على من هم أقل حظًا. وليس من السهل المصالحة بين الرأسمالية والاشتراكية فى صورتها النقية. وكذلك ليس من السهل بمكان المصالحة بين الفردية وفكرة أن الفرد يجب أن يتنكر لفرديته لصالح الصالح العام.

فكل من هاتين الفكرتين يتم تلقينهما للأطفال الأمريكان ويظل التعارض الأساسى بينهما غير قابل للحل (بمعنى ما، يجب على كل المجتمعات الإنسانية أن تشتبك مع إشكالية حقوق الفرد فى مقابل حقوق الجماعة التى ينتمى إليها ذلك الفرد).

ولعل ذلك هو السبب فى الخلط والارتباك اللذين يعتريان الأطفال الأمريكان عندما يلقنون فكرة أن الزعامة شىء مهم وضرورى فى الوقت نفسه الذى يدرسون الفكرة التى تفيد بأنه فى الديمقراطية الحقة كل الناس متساوون ويجب تحاشى الرغبة فى التسيد. وتطرح إحدى ألعاب الأطفال حلاً للتناقض بين الزعامة

والديمقراطية. وتسمى هذه اللعبة لعبة "النماذج"، كما تسمى "فتش عن الزعيم"، حيث يتحلق الأطفال ويبعثون بأحدهم إلى خارج الغرفة أو بعيدًا عن الملعب ويتم اختيار أحد الأطفال كزعيم وعلى كل أفراد الحلقة محاكاة تصرفاته بالتصفيق أو التقافز إلى أعلى وإلى أسفل والاستدارة. ويقوم الزعيم بتغيير حركاته عمدًا ويستدعى شخصًا مجهولاً ويطرح عليه ثلاثة تخمينات يتحدد من خلالها من القائد للحلقة أى من المسئول عن التسبب فى التغيرات المختلفة فى حركات المجموعة. والزعيم الناجح هو الذى يستطيع أن يخفى بمهارة أنه هو الذى يتعين عليه أن يبدأ فى تحريك جسده مجددًا. وفى الوقت نفسه، فإن الأعضاء الآخرين فى الحلقة يجب أن يكونوا قادرين على متابعة الحركات بدون التصريح للشخص المجهول بأنهم إنما يتبعون القائد ولا يقومون هم أنفسهم بالقيادة. ولعبة الأطفال هذه تزودنا بنموذج للدور القيادى المثالى فى المجتمع الأمريكى، أى أن الزعيم يجب أن يقود بدون أن يشعر الآخرون بأنه يقودهم. إن الأمريكان الذين يشغلون مواقع سلطوية قد يجدون أنفسهم مضطرين إلى إصدار أوامر بطريقة غير سلطوية فى مقابل الزعماء فى المجتمعات التى لا يعتقد فيها فى فكرة المساواة (فأى فرد يصلح كأى فرد آخر) والذين عادة ما يحكمون بطريقة سلطوية أوتوقراطية. ولعل ذلك هو السبب فى أن المرء يمكن أن يطلب من مستخدمه أداء مهمة ما بدون إصدار أوامر إليه. علاوة على ذلك، فإن المستخدمين يمكن منحهم المعدات الخاصة بالمناصب العليا كأن يرتدى الجنود ملابس الضباط أو كأن يعاد تعيين البوابين كحراس.



يمكننا أن نتطرق إلى المزيد من الأفكار الشعبية فى الثقافة الأمريكية. إحدى هذه الأفكار المهمة تتمثل فى أن العلم والتكنولوجيا يمكن أن يقوما فى النهاية بحل أية مشكلة، فأية مشكلة لم تحل بعد يمكن حلها من الناحية النظرية، إذا أمكن ضخ قدر كاف من المال فى الأبحاث المناسبة وبذل الجهد المناسب. وهنا يمكن أن نرى مزيجًا من الأفكار الشعبية التى تتعلق بمعصومية العلم والتكنولوجيا، وكذلك فكرة أن الإنسان يمكن أن يسيطر على بيئته، وأن الإنسان هو الذى يسيطر على البيئة وليست البيئة هى التى تسيطر على الإنسان. مع ذلك، فإن غرض هذا المقال ليس التصنيف الجزئى للأفكار الشعبية الأمريكية، ولكن تسليط الضوء على وجود تلك الأفكار.

وهناك مشكلة ترتبت على مناقشة الأفكار الشعبية وتتعلق بالصورة النمطية التقليدية. إن السؤال هو: هل الصور النمطية أفكار شعبية أم لا؟ إننى أقصد بالصور النمطية مفاهيم مثل "الفرنسيون عشاق عظام" أو "الزنوج يتمتعون بإحساس طبيعى بالإيقاع" أو "اليهود ذوو أنوف كبيرة".

وهذه أمثلة لما يسميه علماء السياسة والاجتماع بالأساطير، ولكن عالم الفولكلور لم يسمها أساطير بشكل يقينى، ولكن ما الذى يمكن أن نطلقه عليها؟ هل هى معتقدات شعبية؟

إننى أميل لاستخدام بعض المصطلحات التقليدية للدلالة عليها مثل "المغالطات الشعبية" أكثر مما أميل إلى تسميتها أفكارًا شعبية. إنها مغالطات شعبية؛ لأنها زائفة بشكل يمكن البرهنة عليه.



هناك بطبيعة الحال مشكلة البرهنة لكل إنسان (بما فى ذلك المتعصبون) أن المغالطات الشعبية ليست خاطئة فى الواقع. فإذا كان الفارق بين المغالطات الشعبية والأفكار الشعبية قابلاً للقبول تنشأ بعض الصراعات حول التصنيف الملائم للبنود الفردية. ومن ثم، نجد أنفسنا وقد زج بنا فى حمأة المناقشات التصنيفية القائمة على النموذج النوعى. غير أننى أعتقد فى قيمة التفرقة بين المغالطات الشعبية والأفكار الشعبية التى قد لا تكون مغالطات على الإطلاق ويمكن التعبير عنها بدون صعوبة. والمغالطات الشعبية جزء أصيل من القضايا الثقافية التى يتم التعبير عنها، قد يكون الأفراد غير واعين بالأفكار الشعبية، وقد لا يكونون غير قادرين على التعبير عنها. بهذا المعنى تعد المغالطات الشعبية مقولات أهلية أو شعبية فى مقابل المقولات التحليلة التى تعد توصيفات للواقع والتى يتم صنعها فى أعقاب الدراسة التحليلية وكنتيجة لها. والأفكار الشعبية شأن من شئون القضايا الأساسية التى لا يتم التشكك فيها أو طرح التساؤلات عنها والخاصة بطبيعة الإنسان والمجتمع والعالم. وعلى الرغم من أن هذه القضايا تتجلى فى الفولكلور فإنها قد لا تتضح تمامًا لكل أفراد الشعب الذى تلعب هذه الأفكار دورًا مركزيًا فى فكره. والمغالطات الشعبية شأنها فى ذلك شأن الصور النمطية جزء من الثقافة الواعية أو الواعية بذاتها لشعب تشكل الأفكار الشعبية فيه جزءًا أصيلاً من الثقافة غير الواعية(٨).

ليس من السهل دائمًا التفرقة بين الثقافة الواعية والثقافة غير الواعية. الثقافة غير الواعية لا تعنى لى الثقافة المقموعة بالمعنى الفرويدى. إننى أشير هنا إلى أن أعضاء ثقافة ما ليسو قادرين على التعبير الواعى عن جوانب هذه الثقافة. ولحسن الحظ، فإن الشعب الذى قد لا يتوفر على فكرة واعية لطبيعة نحو لغته قادر على التحدث بها بشكل تام وإيصال أفكاره إلى باقى أعضاء المجتمع غير الواعين كذلك بالطبيعة النحوية للغتهم. وهناك مجازات كثيرة تعبر عن الافتقاد للوعى، فالسمكة لا تكون واعية بالماء لأنها لا تعرف أى وسط آخر. وقد وصفت روث بنيديكت إحدى هذه المجازات عندما علقت قائلة: "نحن لا نرى العدسات التى ننظر من خلالها"(١١).

إن إحدى المهام الأساسية لعلماء الأنثروبولوجيا وعلماء الفولكلور هى توعية الشعب بثقافته. ومع ذلك، إذا وعى الشعب بما كان غير واع به، فهل تتغير عملية التنميط الثقافى؟ فى السياق الحالى يمكن صياغة السؤال على النحو الآتى: إذا ما تم التعبير عن الأفكار الشعبية غير المعبر عنها، فهل يؤثر ذلك على مدى تأثير هذه الأفكار؟ إن ذلك قابل للنقاش.

من ناحية أخرى، يمكن القول بأنه إذا أصبح المزيد من الأمريكان واعين بالفكرة الشعبية التى تفيد بأن لكل شىء ثمنه فإن ذلك لن يغير بالضرورة من إدراك الواقع على هذا النحو. من ناحية أخرى، إذا أردنا طرح خطط قياسية جديدة سيكون من المفيد للغاية أن نعى أن المعايير القياسية قد تم نشرها بالفعل. وبالتالى فإن جعل اللاوعى الثقافى وعيًا هو الخطوة الأولى باتجاه التغيير بالقدر نفسه الذى يساعد

(٨) من اجل مناقشة موسعة انظر آلان دندس "**التفكير إلى الأمام: الانعكاس الفولكلورى للتوجه المستقبلى فى رؤية العالم الأمريكية**، انثروبولوجيست كوارترلى، ٤٢ (١٩٦٩)، ٥٣-٧٢.

(٩) دوروثى لى، **تكويد الواقع: الخطية واللاخطية**، الطب النفسى البدنى، ١٢ (١٩٥٠)، ٨٩، ٧٩ (أعيد طبعها فى مجموعة من المقالات تحت عنوان الحرية والثقافة) انجلوود كليفس، ن ج، ١٩٥٩، ١٠٥-١٢٠، وآلان دندس، محرر، **لكل طريقته: قراءات فى الأنثروبولوجيا الثقافية**، انجلوود كليفس، ن ج، ١٩٦٨، ٣٢٩، ٣٤٣.

(١٠) الأنماط التقليدية حول الأمم والثقافات الأخرى تصنف عادة بواسطة الفولكلور تحت بند التشوهات العرقية أو الشتائم الشعبية. انظر: آلان دندس، **دراسة الفولكلور**، انجلوود كليفس ن ج، ١٩٦٥، ٣٤-٤٤.

(١١) روث بنيديكت علم العرف، مجلة القرن، ١١٧، ١٩٢٩، ٦٤١-٦٤٩، أعيد طبعه فى دندس، **لكل طريقته** ١٨٠-١٨٨.

العلاج القائم على التحليل النفسى الأفراد عن طريق جعلهم يعون ما كانوا غير واعين به.

وهناك نقطة أخرى أخيرة تخص العلاقة بين الأفكار الشعبية والقيم الشعبية. ففى المناقشات التى تدور حول رؤى العالم، يتم التفرقة فى العادة بين رؤية العالم والأخلاق. فرؤية العالم تشير إلى الجوانب المعرفية والوجودية من بنية العالم، على حين تشير الأخلاق إلى الجوانب المعيارية والتقويمية للثقافة (بما فى ذلك الأحكام الأخلاقية والجمالية)(١٢).

والمصطلحات التى يستخدمها هوبل Hoebl للتعبير عن ذلك هى "المسلمات المعيارية" أو القيم وعلى الرغم من أنه يُضمِّن مصطلح رؤية العالم المسلمتين معًا. وفى رأيه من الممكن وجود أحكام قيمة محيطة بالفكرة الشعبية ويمكن اعتبار الفكرة الشعبية بأحد المعانى مستقلة عن هذه الأحكام القيمية. والفكرة الشعبية فى حد ذاتها يمكن أن تكون توصيفًا إمبريقيًا لطبيعة الواقع (أو على الأقل جزء من ذلك الواقع كما يتم إدراكه فى ثقافة ما). إذن فالأفكار الشعبية ليست رديئة أو جيدة فى حد ذاتها، وفى المقابل، فإن المثل "المال أصل كل الشرور" يحتل مكانة أخلاقية محددة.

إن علماء الفولكلور عند تقريرهم لرغبتهم فى استخدام المفاهيم الشعبية يتعين عليهم أن يأخذوا فى الاعتبار عوامل عدة:

أولاً وقبل كل شىء، ثمة إشكالية تقليدية تخص القضايا التى لم تقرر بعد. فاعتبار نمط حكائي ما نمطًا تقليديًا شىء واعتبار الأفكار الشعبية أفكارًا تقليدية شىء آخر. علاوة على ذلك إذا تم التعبير عن الأفكار الشعبية عقب التحليل فحسب أفلا يكون هناك مخاطرة كبرى تنطوى على اعتبار هذه الأفكار أفكارًا تقليدية؟ ألا يخاطر المرء بتصنيف الصياغات المتفردة لمحلل ما باعتبارها تقليدية؟ وعلى الرغم من أن المحلل قد يدعى بأن صياغاته للأفكار مستقاة بشكل مباشر من الفولكلور، فإنها قد لا تكون أكثر من محض اختلاقات لخيال خصب.

فى المقام الثانى، ألا يشكل التأكيد المقترح على التفتيش عن الأفكار الشعبية خطرًا على البحث القائم على الأنواع الفردية؟ أوليست الأفكار الشعبية فى واقع الأمر نوعًا من الأنواع الكبرى التى يفترض أنها تكمن خلف كل الأنواع الفولكلورية؟ وهناك كذلك إشكالية المنهجية. فكيف يحدد عالم الفولكلور ماهية الأفكار الشعبية الخاصة بمجموعة شعبية ما تحديدًا دقيقًا؟ كيف يتسنى للمرء أن يشتغل بشكل استقرائى على البيانات الفولكلورية، كيما يصل إلى تحديد لفكرة ما أو مجموعة من الأفكار الشعبية؟

ثمة أسئلة مشروعة يجب أن تطرح حول تكون التصورات المفهومية الخاصة بالأفكار الشعبية وجدواها وإمكانية تصنيفها فى الأبحاث الفولكلورية. غير أننى أعتقد أن القضية الأساسية هى طبيعة علم الفولكلور. فعلماء الفولكلور مهتمون فحسب بجمع موروثات الماضى والحفاظ عليها بغرض إنتاج متحف عقلى دائم

(١٢) يشتمل ذلك على جدال نظرى شائك وأنا اتبع هنا تفرقة جريتس بين الأخلاق ورؤية العالم، انظر: كليفوردجريتس، **الأخلاق ورؤية العالم وتحليل الرموز المقدسة**، نيويورك ريفيو، ١٧، ١٩٥٦، ٤٢١-٤٧٣، أعيد طبعة فى: دندس، **لكل طريقته**، ٣٠١، ٣١٥.

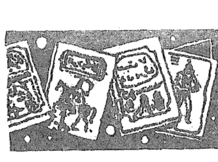
(١٣) **انثروبولوجيا**، ٣٥، ٥٠٠. اى. ادامسون هوبل.

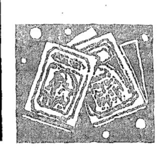


وأثرى، وليس عليهم الاهتمام بدراسة الأفكار الشعبية. ومع ذلك، وإذا كان علماء الفولكلور يرون الفولكلور باعتباره مادة خام لدراسة الفكر الإنسانى، فإن عليهم أن يفكروا جديًا فى اعتناق هذا المفهوم أو صيغة مُعدلة مناظرة له. فالأفكار الشعبية ليست قاصرة على الفولكلور حيث يمكن أن نجدها فى الأعمال السينمائية والتليفزيونية والإعلام بشكل عام (ومن حيث المبدأ، فإن فكرة فولكلورية ما قد تتخلل كل جوانب الثقافة). ومن ثم، فإن أى إنسان يهتم اهتمامًا حقيقيًا بالأفكار الشعبية - فى مقابل من يهتم فحسب بالأمثال والنكات - يجب عليه أن يلقى بشبكته على رقعة واسعة بما يكفى لكى تشتمل على الثقافة الشعبية والأدبية كذلك. إذا ما كانت إمكانيات دراسة الفولكلور كمادة مصدرية لدراسة رؤية العالم تشكل لدى الباحثين غواية من نوع ما، فإن علينا التسليم بالفكرة الشعبية بوصفها كوحدة تحليلية صغرى. إن مفهوم رؤية العالم غامض ومتسع، بما يجعله يبدو ذا جدوى محدودة لعلماء الفولكلور. ومع ذلك، فإن الأفكار الشعبية باعتبارها وحدات لرؤية العالم أكثر عملية. زد على ذلك أن الكُتَّاب الذين اعتادوا طويلاً على استخدام مصطلح أسطورة بالمعنى الواسع يمكن أن يستخدموا مصطلح "خطأ" أو "مغالطة شعبية" بما يتماشى مع هذين المعنيين (كما فى أسطورة "الزنوج لديهم إحساس طبيعى بالإيقاع") وكذلك استخدام "الفكرة الشعبية" حينما يكون السياق ملائمًا لذلك الاستخدام كما فى "أسطورة" الحدود الأمريكية فى الفكر الأمريكى التى ترتبط بالفكرة الشعبية التى تدور حول الخير غير المحدود، وحيث تعبر كلمة الخير عن المكان، وكذلك الفرصة، وكذلك الأفكار الأخرى الخاصة بثقافتنا.

وأخيرًا، هناك قضية الصلة بين الأفكار الشعبية والدراسات المقارنة والفولكلور التطبيقى. فمن المفهوم تمامًا أن تحديد مجموعات الأفكار الشعبية داخل ثقافات مختلفة سوف يسهل التحليلات المقارنة بين هذه الثقافات، وعندما يحدث احتكاك بين هذه الثقافات يحتدم الصراع بين الأفكار الشعبية. وبما أن هذه الأفكار الشعبية أفكار غير واعية وتشكل قضايا غير معبر عنها فمن الصعب تحديد التفاصيل الدقيقة الخاصة بذلك الصراع. وإذا استطاع علماء الفولكلور الإسهام فى تحديد الأفكار الشعبية فإنهم سوف يلعبون دورًا شديد الأهمية فى تحسين التواصل بين الشعوب (والثقافات الفرعية) وتقليص سوء الفهم الذى قد ينشأ فى ما بينها. وسوف يسمح ذلك بأن يحتل الفولكلور مكانة متميزة بين العلوم الاجتماعية التطبيقية.





النساء فى أمثال الشعوب

«إياك والزواج من كبيرة القدمين»

تأليف: مينيكة شيبر
ترجمة: منى إبراهيم وهالة كمال
عرض وتحليل: صفوت كمال

Mineke Schipper, Never Marry a Woman With Big Feet:
Women in Proverbs Around the World, (Brill, 2004)
(القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٨)

لهذا الكتاب خصوصية فريدة بين كتب الأمثال العالمية، فهو ثمرة جهد خمسة عشر عامًا قضتها المؤلفة الهولندية مينيكه شيبر فى البحث والسفر وجمع مادته التى تتناول موضوع النساء فى أمثال أنحاء عديدة من العالم.

ويضم الكتاب أكثر من ١٥٠٠٠ مثل من حوالى ٢٧٨ لغة ولهجة مختلفة تتناول صفات النساء الجسدية والجمالية والاجتماعية. وهى دراسة عميقة تحتوى على تحليل مقارن يكشف الفروق والمتشابهات والمتناقضات فى النظرة إلى الأنثى بين ثقافات أكثر من ١٥٠ بلدًا.

وترى د. ويندى دونيجير، أستاذة علم الأديان فى جامعة شيكاغو، فى تعريفها بالكتاب فى نسخته الإنجليزية، بأنه كتاب يتميز بكونه مصدرًا سيستعير الفولكلوريون منهجه المبهر فى التصنيف، كما أنه يمثل إضافة كبيرة على نهج أعمال ستيث طومسون، الباحث المعروف بتصنيفه لفنون الأدب الشعبى.

وقد صدر هذا الكتاب أساسًا باللغة الإنجليزية، رغم أن مؤلفته هولندية الجنسية وتعمل أستاذة فى جامعة ليدن الهولندية. و«تتمثل أهمية هذا الكتاب فى أنه يتبنى منظورًا محددًا، ألا وهو تتبع الأمثال التى تدور حول النساء على مستوى العالم، وتقديمها جنبًا إلى جنب، بما يكشف فى معظم الوقت عن أوجه التمييز ضد النساء على أساس الجنس فى الثقافة الشفاهية فى كافة أرجاء العالم» (ص ١٤).

أما ترجمة الكتاب إلى العربية فجهد تصدت له بكل همة ودقة المترجمتان. د. منى إبراهيم ود. هالة كمال. والكتاب ـ كما تقولان ـ يخاطب القارئة والقارئ العاديين، ويقدم مادة شائقة من خلال الأمثال والتعليقات المباشرة عليها. كما أنه يتوجه إلى الباحثات والباحثين المتخصصين، حيث يحمل مادة جديرة بالبحث والتقييم العلمى، بل بالمزيد من الدراسة المقارنة باللغة العربية. فالموسوعات والمجموعات والدراسات التى تمت حول الأمثال العربية فى الدراسات العربية عديدة، ومحاولات تصنيفها تصنيفًا موضوعيًا تبعًا لمضاربها ليست نادرة، وإن كانت قليلة جدًا، حيث إن تصنيفها تصنيفًا أبجديًا هو الأمر الأكثر شيوعًا. وفى الواقع فإن هذا الكتاب الذى بين أيدينا «يأتى فى مجال تتقاطع عنده أفرع معرفية متعددة، مثل علم الاجتماع والفولكلور، والأدب الشعبى بخاصة، والدراسات المقارنة ودراسات الجندر (علاقات القوى بين الجنسين). كما نرى فى هذا الكتاب بذرة للمزيد من الدراسات الجادة والأبحاث المتخصصة حول النساء



وعلاقات القوى بين الجنسين فى التراث الأدبى والثقافة الشعبية» (ص ١٥).

وقد قامت المؤلفة بكتابة تصدير للنسخة العربية. وبعد أن تقدمت فيه بالشكر الجزيل للمترجمتين اللتين قامتا بجهد غير يسير فى نقل هذا الكتاب بكل موضوعية علمية ودقة لغوية، وجهت الشكر لكل من عاونوها فى جمع مادة الكتاب من مصادر متعددة. ثم قدمت افتتاحية الكتاب والتى صدرتها قائلة بأن «الإنسانية تتكون من أقرباء لم يهتموا أبدًا بأن يلتقوا. كأناس ينتمون لثقافات مختلفة، وكنساء ورجال فى العالم بأكمله، يجب أن نتعلم كيف نتعامل، كيف نتعلم أن نفكر ونتحدث ونكتب ونلتقى حول ما يجمعنا لا ما يعزلنا عن الآخرين...» (ص ٢٥).

وبعد الافتتاحية، التى هى فى حد ذاتها دراسة حملت عنوان «أم كل العلوم»، انتقلت المؤلفة إلى الفصل الأول من الكتاب ـ بداية من ص ٤٧ ـ عن جسد الأنثى من الرأس وحتى القدمين، متناولاً مختلف أجزاء جسد الأنثى ومكوناته وأيضًا الجمال والتجميل، منهية هذا الفصل بقائمة تضم مجموعة شاملة لكل ما ورد فى الفصل من أمثال عن جسد الأنثى (من ص ١١٥ ـ ١٥٦). ثم جاء الفصل الثانى متناولاً مراحل الحياة الخاصة بالمرأة: الفتاة والابنة والعروس (من ص ١٥٧ ـ ١٧٧)، ثم ينتقل الكتاب إلى الأمثال الدائرة حول الزوجات والضرائر والأرامل (ص ١٧٧ ـ ٢٤٦)، وتعقبه قائمة بمجموعة الأمثال الخاصة بمراحل الحياة (ص ٢٤٧ ـ ٣٢٤). ويأتى الفصل الثالث حول أساسيات الحياة (ص ٣٢٥ ـ ٣٨٠)، ويستهلها بالحب والجنس، ثم الخصوبة والحمل والولادة، انتهاء بتقديم قائمة بمجموعة الأمثال الخاصة بأساسيات الحياة (ص ٣٨١ ـ ٤٢٢). وبعد ذلك يقدم الفصل الرابع عن سلطة الأنثى (ص ٤٢٣ ـ ٥٠٦)، فيشتمل على موضوعات المهارة اللفظية والعمل، ثم عمل المرأة والمعرفة، إضافة إلى أعمال السحر وغيره من القوى الخفية، ثم موضوع العنف بما يندرج تحته من موضوعات فرعية مثل ضرب الزوجات وغيره، إن كل موضوع من هذه الموضوعات يتضمن موضوعات فرعية يتشكل بها موضوع الفصل بأكمله، إلى أن ينتهى الفصل بقائمة تضم مجموعة الأمثال المتعلقة بسلطة الأنثى (ص ٥٠٣ ـ ٥٥٦). ويأتى بعد ذلك الفصل الخامس والأخير والذى يدور حول رسائل الصور المجازية (ص ٥٥٧ ـ ٥٩٢) وما يليه من قائمة أمثال الصور المجازية بموضوعاتها الرئيسية والفرعية (ص ٥٩٣ ـ ٦١٢).

ثم يقدم الكتاب الخاتمة والتى تتناول خيال الأمثال فى عصر العولمة، وهو موضوع يجب أن يطرح للدراسة المقارنة. كما نجد فى هذه الخاتمة تساؤلات عديدة، منها التساؤل الأخير الذى يطرحه الكتاب من حيث مدى تقدمنا فى طريقنا نحو المواطنة العالمية. كما يتضمن الكتاب قائمة باللغات والثقافات والبلاد التى ترجع إليها الأمثال الواردة فى الكتاب (ص ٦٢٧ ـ ٦٣٨)، وهى قائمة تبين مدى الجهد المبذول فى تأليفه والصعوبات التى واجهت المؤلفة، ومن ثم المترجمين إلى مختلف اللغات، وإلى اللغة العربية التى قامت بها المترجمتان المصريتان فى ضبط ما يمكن ضبطه لغويًا وتصحيحه أو إرجاعه إلى اللغة العربية الفصيحة إذا تعذر الوصول إلى أصله فى اللهجة العامية العربية.

كما اشتملت قائمة الهوامش على شروح وافية وتفسيرات ضرورية للباحثين الراغبين فى الاستزادة (ص ٦٣٩ ـ ٦٥٤)، ثم يختتم الكتاب بقائمة مرجعية (ص ٦٥٥ ـ ٦٦٣) تشير إلى الكم التوثيقى النظرى والعلمى لمواد هذا الكتاب المهم فى المكتبة الإنسانية عن الأمثال بعامة والنساء فى أمثال الشعوب بخاصة.

فشكرًا للمؤلفة والمترجمتين، ودار الشروق على إصدار هذا العمل العلمى الجاد فى وقت نحن فى أشد الحاجة إلى التعرف على الفكر الإنسانى فى مختلف مجالات المعرفة الإنسانية، دون تقوقع داخل الذات أو الخضوع لسيطرة إعلامية من مصدر محدود أو مصادر غير علمية.

من ذاكرة الفولكلور

(٧)

محمد لطفى جمعة

(١٨٨٦-١٩٥٣)

إعداد: نبيل فرج

لم تتجاهل الثقافة المصرية الحديثة الأدب الشعبى، ولكنها لم تهتم به الاهتمام الذى أولته للتراث العربى فى أدب الفصحى شعرًا ونثرًا. ومع هذا فإن الأدب الشعبى يشكل تراثًا ثقافيًا لا يقل فى القيمة عن التراث العربى سواء على مستوى التعبير الفنى أو على مستوى الكشف عن النفس والمجتمع والحياة. ومن أوائل الجهود التى بذلت فى تاريخنا الحديث، ولا يعلم أحد عنها شيئًا، أبحاث الكاتب والمترجم محمد لطفى جمعة (١٨٨٦ - ١٩٥٣) الذى ترك بين أوراقه الخاصة التى خلفها كتابًا مخطوطًا عنوانه «مباحث فى الفولكلور» قام ابنه رابح لطفى جمعة بمراجعته ونشره مع غيره من المخطوطات والمقالات المتفرقة فى الصحف فى مجموعة من الكتب صدرت عن مكتبة عالم الكتب.

وكان الابن الوفى قد ظل محتفظًا بهذه الأعمال فى حله وترحاله نحو نصف قرن، لا تغيب عنه يومًا واحدًا، خوفًا عليها من التشتت والضياع.

ويقدر عدد هذه الكتب التى صدرت بجهود الابن بعد رحيل أبيه بأكثر من خمسة عشر كتابًا. وهذا العدد يكاد يتساوى مع ما صدر للطفى جمعة من كتب فى حياته.

وإذا كان الاهتمام بالأدب الشعبى فى بلادنا تزايد مع ثورة ١٩٥٢ بفضل توجهها الشعبى، فإن أقل ما يقال عنه أنه بعد هذه الثورة لم يعد أحد يستهجن أو يزدرى أو يستصغر هذا الفن إلا غلاة المناهضين للشعب وتاريخه وأدبه.

ويمكن أن نذكر من أنضج بدايات هذه المرحلة كتاب أحمد رشدى صالح «الأدب الشعبى» الذى صدرت طبعته الأولى عن مكتبة النهضة المصرية فى ١٩٥٤ ولا شك أن تقدم أجهزة التسجيل والتصوير الحديثة ساعدت على التوسع فى جمع الفنون والآداب الشعبية، وبالتالى دراستها، بما لا يقاس بالجهود المبكرة التى بذلت فى هذا المجال، دون أن تملك من أدوات وأجهزة التسجيل ما امتلكته هذه الجهود بعد الثورة، فضلا عن تعضيد الثورة لها، وتوفير المناهج العلمية لجمعها ودراستها، ومن المسلم به أن تسجيل هذا الأدب الشعبى بالصوت والصورة يختلف عن تسجيل المطبعة له قبل هذا التاريخ الذى تثبت المقارنة بين المروى شفاهة والمطبوع فى الكتب أن النصوص المطبوعة لم تكن مطابقة للمروى.

غير أن الجهود العلمية المنظمة التى تحققت بعد الثورة لجمع هذا التراث الشعبى ودراسته لا ينبغى أن

تنسينا الجهود السابقة التى مهدت لها، وكانت من علامات النهضة وأهداف التنوير، خاصة إذا كانت من كتاب من طراز محمد لطفى جمعة، يقفون على التراث الإنسانى ويحيطون إحاطة تامة بأشكاله ومضامينه، ولا تقتصر معرفتهم فقط على تراثهم القومى، كما يتجلى بوضوح فى مؤلفاته.

وتمكن لطفى جمعة من التراث الإنسانى جعله يؤلف بقلمه خمسين قصة قصيرة نشرت فى الدوريات الصحفية منسوبة إلى كتاب روس لاوجود لهم، دون أن يفطن أحد من الكتاب والنقاد إلى هذه الخدعة التى انطلت على جيل كامل فيه عدد كبير من المترجمين عن الآداب الأجنبية بما فيها الأدب الروسى.

وقبل أن نعرض لكتابات محمد لطفى جمعة، ورصد وجهة نظره فى هذا التراث الذى يسجل عادات الأمة ومعتقداتها، يتعين أن نذكر أن للأدب الشعبى أساليب بلاغية لا تقل جمالاً عن أساليب البلاغة العربية، حتى لو شابتها أخطاء نحوية، لأن السلامة اللغوية أو صحة الإعراب ـ كما يقول ابن الأثير فى كتابه «المثل السائر» ـ ليست شرطًا للجمال الفنى، أو ليست الشرط الوحيد لهذا الجمال الذى يتمثل فى المعنى الحسن وفى اللفظ الحسن.

وللشاعرة العراقية نازك الملائكة قول مشابه لقول ابن الأثير ورد فى مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) تقول فيه إن خرق الشعراء لقواعد اللغة لا يسىء إلى اللغة وإنما يشدها إلى الأمام، لأن اللغة إذا لم تركض مع الحياة تموت.

ولاشك أن الثقافة العربية لو وجدت فى تاريخها الطويل من يحفل بهذا الأدب على شاكلة احتفالها بالأدب الرسمى، لتغير وجه الثقافة الحديثة، وسلمت من كثير من العيوب التى غلبت عليها، ولاستطاعت أن تبرز شخصيتها القومية بجلاء، بما انطوى عليه الأدب الشعبى من تعبير عن العادات والتقاليد والهوية الوطنية، وبما يرف به من مخيلة فنية لا تقل بحال عما فى الأدب الرسمى.

أما على مستوى المضمون فإن الأدب الشعبى رغم بساطة شكله فإنه يفوق أدب الفصحى أو الأدب الرسمى فى عراقته، وفى تصويره الواقع المادى ومكوناته وأحلامه وأحزانه وأفراحه، وقد يفضل الأدب الفصيح فى دلالته على روح الوطن ووقائعه.

وعلى نحو ما يتفاوت الأدب الرسمى أو أدب الفصحى فى مستوياته الفنية والجمالية، فإن الأدب الشعبى يتفاوت أيضًا فى تجاربه ومستوياته ما بين الإبداع الخلاق والتسجيل الحرفى.

وكتابات محمد لطفى جمعة تؤكد وعيه بالأنظمة الاجتماعية والسياسية التى تحرك التاريخ والإبداع، كما تؤكد إدراكه لدور الأفراد من الحكماء فى نهضة الأمم، وتكشف أيضًا عن وعيه بأثر الأدب والأغانى والأساطير فى تشكيل الوجدان البشرى وحياة الأمم، مع إيمانه بوحدة الفنون التى تعبر بالكلمة والصوت والمادة والحركة. هذه الفنون التى تثرى النفس بالجمال، وتثرى الذهن بالمعرفة، وتثرى الواقع المعيش فى الريف والمدينة بالحقيقة.

والنهضة فى مفهوم محمد لطفى جمعة هى إحياء العلوم والفنون والآداب بكل أشكالها، وهى الحركة الفكرية المضادة للمعتقدات السلفية، وللعادات والأنظمة القديمة، التى تنزع ثيابها البالية، وتطرق الأبواب الجديدة. وهى أيضًا الثورة السياسية المباشرة التى تحقق الحرية الوطنية والقومية على أسس الاقتصاد الوفير، والعقل المستبصر بالحقائق، واستقلال الإبداع المقترن بالأخلاق.

ومحمد لطفى جمعة منذ عشرينيات القرن الماضى مع النظام الجمهورى لأنه يقترن بالحرية للجميع، ومع حكم الشورى لا الحكومة المطلقة، ومع الاشتراكية، ومع تحرير المرأة، ومع الاقتباس من المدنية الأوروبية سواء أكانت من أوروبا الغربية أم أوروبا الشرقية، ولو أنه يفضل أوروبا الشرقية التى كانت معرفته بها وبآدابها وفنونها لا تقل عن معرفته بآداب الغرب وفنونه، ويفضل منه تراث القدماء فى الفلسفة والأدب والتاريخ والسياسة على المؤلفات الحديثة التى يعتقد لطفى جمعة أنها لا تعدو أن تكون قطرة فى بحر القدماء ذلك أنه باللقاء والاختلاط بالأمم تقوى الثقافة القومية وتتألق فيها العناصر الإنسانية. كما أنه لا سبيل إلى رقى الأمم وتقدمها إلا بالوفاق والإخاء.

وفى مقالاته يبدى لطفى جمعة رفضه للسجع والمترادفات، ويذكر أن رجل الشارع يملك بالفطرة أو بالطاقة الذاتية الفطنة والحكمة دون معرفة سابقة بها.

ويتضمن كتابه «خطرات أفكار» (٢٠٠٣) مقارنة بين الأميين والعلماء يعلى فيها من الأميين ويصف كلامهم، بأنه يلذ ويطرب، بينما يصف خطب العلماء بأنها تثير السأم

والضجر. وفى هذه الخطرات يصف لطفى جمعة التسامح بأنه من الطبيعة البشرية، ويرى أن الخطأ الناجم عن ضعف الإنسان لا يعاقب المرء عليه، لأنه من أحوال النفس.

والنص التالى لمحمد لطفى جمعة عبارة عن مقالتين نشرتا فى مجلة «المقتطف»، ثم أعيد نشرهما فى كتابه (مباحث فى الفولكلور)، ولعل أهم ما جاء فيهما الإشارة إلى المكانة العالية التى يحتلها علم الفولكلور فى الآداب الأوروبية، والاعتماد عليه فى قراءة مظاهر الحياة الواقعية وتقاليدها المتوارثة على مستوى الفرد والمجتمع.

ويتشكل الأدب الشعبى فى نظر محمد لطفى جمعة من الحواديت والأغانى والمواويل والأمثال والنكات والحكم.

والمقارنة الموضوعية بين الفصحى والعامية تبين فى مفهوم لطفى جمعة أن فى اللهجة العامية من الإمكانات التعبيرية مالا يوجد فى اللغة الفصحى، لهذا يفضلها كتاب المسرح الكوميدى الذى يصعب كتابته بالفصحى إلا إذا أوتى كاتبه قدرة خارقة.

وازدهار اللغة فى نظره متوقف على فكر الكاتب وهدفه وغاياته.

ويذكر لطفى جمعة أن لكل جماعة من الحرفيين واللصوص وغيرهم لغة خاصة أو لغة سرية يطلقون عليها «سيم» لا يفهمها غيرهم. ويعد هو أول من تناول بالتعريف هذه اللغة الخاصة.

كما أن للطفى جمعة دراسات متعددة عن ظاهرة الفلاكة والبوهيمية فى الأدب القديم والحديث صدرت فى كتاب عن عالم الكتب فى ١٩٩٩، تناول فيها الأدباء الفقراء غير المحظوظين الذين لج بهم الحزن والهم ولم ينفعهم فى حرفتهم شىء يمكن أن يحميهم من هذا الوضع الذى ينشأ عن الصراعات المحتدمة بين البشر.

ولم يسبق لطفى جمعة فى هذا الموضوع غير أحمد على الدلجى فى القرن التاسع الهجرى بكتاب «الفلاكة والمفلوكون» وإن كان الدلجى أكثر توسعاً وأعمق رؤية من لطفى جمعة فى كشف الآثار النفسية والاجتماعية للفلاكة، وفى إدراك أبعادها وأعراضها التى لا يكاد يسلم منها أحد. وأهم هذه الأعراض الخروج على المألوف، والعزلة، والتغرب، والقلق والشعور بالحرمان، والعجز، والمهانة.

وهذا نص لطفى جمعة عن الأدب الشعبى.



الاجتماع وعلم الشعوب وآدابها وحكمتها فى «الفولكلور» العالمى

بقلم: محمد لطفى جمعة (جريدة «المقتطف»، مارس وأبريل ١٩٤٢).

كلمة فولكلور Folklore معناها علم الشعب وهو مجموعة الأساطير والأمثال والشعر والنوادر والحكم المحكية والمحفوظة عن ظهر قلب والمروية بين الأفراد والجماعات والمستشهد بها فى البوادى والحواضر. ولهذا العلم شأن كبير فى علم الاجتماع لأن فيه الدلالة على طرق التفكير فى الحياة ووسائل الفهم التى ترشد العامة ـ وهى الكثرة الغالبة ـ وتنير أذهان الخاصة فى علاقتهم بالطبقات النازلة من المجموع، وأول من عنى بهذا العلم عناية خاصةماكس مولر الأستاذ بجامعة أكسفورد وأنريكو فيرى ونيتشوفورو وبرايس من علماء الاجتماع الأوروبيين. وفى الشرق ألف الميدانى الشهير كتابه فى الأمثال عند العرب وذكر أسباب شيوعها وحكمة الاستشهاد بها وهو يعد من أمهات كتب الأدب العربى. وفى العصر الحاضر قان جب الفلامنكى وفى مصر المرحوم محمود عمر الباجورى أحد علماء الأزهر ودار العلوم وأحد أعضاء

الوفد الذى بعث به فى سنة ١٨٩٣ إلى مؤتمر المستشرقين فى ستوكلهم عاصمة اسكاندينافيا (التى كانت مكونة من السويد والنرويج متحدة تحت إمرة ملك واحد). وقد ألف هذا العالم المصرى كتابًا فى الأمثال وآخر فى الأغانى والمواويل، وثالثًا فى النوادر والقصص الشعبى، وأثبت أن قصة لوهنجرين (أوبرا ألمانية من وضع وتلحين ريشارد فاجنر) هى نفسها قصة عويد السدب التى تروى للأطفال فى القرى المصرية.

المقامة والفولكلور:

وقد اتخذ الفولكلور العالمى، فى أدب اللغة العربية القديم صورة المقامة، وهى فى اصطلاح علماء الأدب العربى قطعة من النثر يضاف إليه نظم فى كثير من الأحوال، مبنية على قصة قصيرة خيالية فى معناها وحوادثها ترمى إلى مغزى مميز وتؤدى إلى استخراج موعظة أو حكمة للتدبر والاعتبار على الغالب، ولكل مقامة أو مجموعة من المقامات بطل واحد منفرد بصفات معينة كعيسى بن هشام أو أبى زيد السروجى. ويدور فى هذه الشخصية أهم ما فى القصة من ذكاء وحذق ولباقة وكياسة وسعة إدراك وحيلة ومفاجآت ومغامرات وغرائب.

وليس البطل فى المقامة هو الذى يروى الواقعة أو يسرد الحوادث كما هى الحال فى قصة سندباد البحرى، بل له راوية يسجل أقواله وحوادثه كالحارث بن همام فى مقامات الحريرى، وعيسى بن هشام فى مقامات بديع الزمان الهمذانى التى بطلها أبو الفتح السكندرى الذى يقول:

إسكندرية دارى   لو قرّ فيها قرارى

لكن بالشام ليلى   وبالعراق نهارى

أى أنه جواب آفاق وصاحب مخاطر سريع فى التنقل وكأنه تنبأ بعصر السفر بالطائرات فهو يمسى فى الشام ويصبح فى العراق ولا يقر له قرار فى وطنه الإسكندرية.

وأسلوب المقامات أحد فنون الأدب العربى، وحجتنا فى أنها كانت مجمع الأدب الشعبى أن أصل اللفظ اللغوى «مقامة» معناه مجلس أو نادٍ يقول فيه العلماء والأدباء والوعاظ حكمتهم وأدبهم ووعظهم ويضربون أمثالهم للحاضرين والسامعين، وذكرها الجاحظ فى كتاب البخلاء ص ٢١١ فقال «يفيضون فى الحديث ويذكرون من الشعر (الشاهد والمثل) ومن الخبر الأيام (والمقامات)».

وقد سرى فن المقامة المنطوى على أدب الشعب وأمثاله وحكمته من العرب إلى سائر الشعوب السامية، فقلدهم الفرس والعبرانيون والسريان فوضعوا مقامات باللغة العربية بعد أن تعلموها وأتقنوها.

والحذر ثم الحذر من الظن بأن القصص التى تلقى على العامة كقصة سيف بن ذى يزن أو قصة عنتر أو فاطمة ذات الهمة هى من نوع فولكلور أو الأدب الشعبى، فإن هذا نوع آخر يقصد به تثقيف الجماهير وتسليتها، أما الفولكلور وفى مقدمته المقامة فلا يقصد به إلا تعليم العامة الحكمة الإنسانية على وجه الاختصار والإيجاز بأساليب براقة تأخذ بالألباب.

نعم إن المقامات العربية كمقامات بديع الزمان من أهل القرن الرابع الهجرى قرن النثر الفنى، ومقامات الحريرى من أهل القرن السادس الهجرى، كتبت جميعها باللغة العربية الفصحى، لأنها كانت لغة الكتابة والخطابة والحديث والأمثال. وكذلك المرحوم المويلحى (من أهل القرن الرابع عشر الهجرى) لما وضع كتاب عيسى بن هشام عن حياة القاهرة فى القرن التاسع عشر والعشرين المسيحى اتبع اللغة العربية بأسلوب مصنوع (مصطنع متكلف) مسجع غاية فى التأنق والتزويق يجمع من شوارد اللغة وفصيحها وعيون مفرداتها وتراكيبها وأمثالها ونوادرها مقدارًا وافرًا. ولكن هذا العمل كان تقليدًا للحريرى وبديع الزمان وقد كان أكثر تحررًا من سابقه. ولكن أول من كتب المقامات وهو أبو بكر ابن دريد (من أهل القرنين الثالث والرابع الهجرى) لم يتبع الأسلوب الفصيح بل كتبها بلغة تخالفه. والدليل على ذلك ما جاء فى كتاب زهر الآداب «أن بن دريد جاء بأربعين قصة وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره وأنتجها من معادن فكره وأبداها للأبصار وأهداها إلى الأفكار فى معارض حوشية وألفاظ عنجهية فجاء أكثرها تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له حجب الأسماع وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها فى وجوه مختلفة وضروب منصرفة» انتهى كلام زهر الآداب. ويستنتج منه أن ابن دريد ألف هذه الأربعين قصة وكتبها بلغة الشعب وأمثالهم فنفرت منها أسماع أهل الأدب، ولكنه يعد بحق مسجلاً أولاً للأدب الشعبى.

ويتكلم مؤلف زهر الآداب عن مقامات ابن دريد أو قصصه الشعبية كلام من قرأها واطلع عليها ولم توافق

ذوقه. وقد فقدت هذه المقامات، ولو وجدت لكانت جزءًا مهمًا من الأدب العربى القديم وتحفة وطرفة تاريخية، ولكن بديع الزمان نفسه ألف أربعمائة مقامة فقد منها خمسون وثلاثمائة مقامة ولم يبقَ منها إلا خمسون.

ولكن أديبًا معاصرًا وهو الأستاذ العالم الفاضل خليل مردم بك أحد أعلام الأدب الشامى بدمشق اهتدى بعد بحث طويل واستقراء إلى العثور فى أمالى أبى على القالى ـ وهو تلميذ ابن دريد وخليفته فى فنون الأدب ـ على إحدى عشرة قصة مبعثرة فى الأمالى رواها صاحبها عن أستاذه ابن دريد وهى أكثر من ربع المقامات التى ألفها، فيكون حظ ابن دريد أسعد من حظ بديع الزمان، لأن الذى بقى من مقاماته ثُمنها فقط. وإليك عنوانات هذه القصص التى تدل بمجرد الاطلاع عليها أنها من صميم علم الشعب (فولكلور).

١- حديث النسوة اللاتى أشرن على بنت قيل من أقيال حمير بالزواج ووصفن لها محاسن الزوج (جـ١ من أمالى القالى، ص٨٠).

٢- حديث زبراء الكاهنة تنذر بنى رئام من قضاعة بين الشحر وحضر موت (جـ١، ص ١٢٦).

٣- حديث خنافر الحميرى مع رئيه شصار (الرئى معناه الروح الجنى الذى يألف رجلاً ويطلعه على الغيب) (جـ١، ص١٣٣).

٤- قصة مصاد بن مذعور وخروجه فى طلب زوج له وما أخبره به الجوارى الطوارق بالحصى(جـ١، ص١٤٣).

والجوارى الطوارق بالحصى هن من الجن اللواتى تظهر للبشر وتنبئهم بالحوادث وتنجم لهم بطرق الحصى مثل الأسطورة التى سجلها شكسبير فى مأساة ماكبث الشهيرة. وخلاصتها أن ثلاث عجائز من الجن ظهرن له فى الغابة وتنبأن له بعد حرق البخور بأنه يقتل ابن عمه الملك ويصل إلى عرش أيقوسيه، فكان ذلك باعثًا له على قتل ابن عمه.

٥- حديث غسان بن جهضم مع ابنة عمه أم عقبة وكيف تراءى لها فى المنام بعد وفاته (ذيل الأمالى، ص ٢٠٥).

وقد ذكرنا بعض هذه المقامات أو القصص التى ألفها ابن دريد ولا سيما التى فيها أخبار النساء والكهانة والإخبار عن الغيب والأحلام والرؤى وشخصيات الجان، لأن علم الفولكلور يدور على هذه المسائل. ولا ننسى أن أهل الشام يطلقون على علم الفولكلور اسم «دفتر النسوان» وفى مصر يسمونه «علم الركة».

ومجمل القول فى هذا الباب أن علم الفولكلور قديم عند العرب يرجع إلى القرنين الثانى والثالث للهجرة. هذا إذا لم نرد أن نعود إلى الأدب الجاهلى الذى كان حافلاً حاشدًا بهذا النوع من الأمثال والحكم والمواعظ. وعلى الرغم من رسالة الإسلام التى قضت على الكهانة والأساطير وأخبار الجن والتنجيم والرجم بالغيب، فإن هذا الفن (فولكلور) ظهر فى الإسلام مدونًا من القرن الثانى للهجرة.

أهمية ومكانة الفولكلور فى الوقت الحاضر:

وفى الوقت الحاضر أخذ علم الفولكلور فى الأدب الأوروبى مكانة عليًا لأنه يساعد الباحثين على الوصول إلى مايتطلبونه من المعلومات من ينابيعها الأصلية فيما يتعلق بمظاهر الحياة المادية التى يحياها هؤلاء الناس الذين يتصدون لدرس عاداتهم وما احتفظوا به من تقاليدهم القديمة وماهم عليه من الأوضاع الاجتماعية والفردية، فيعثرون على كثير من المواد التى يعتد بها العلم ويقابلها مع غيرها من أوضاع اجتماعية جرت عليها الناس فى بلاد أخرى من بلاد العالم مما يدخل فى اختصاص علوم كثيرة منها علم طبائع الشعوب (أنثولوجيا) وعلم الاجتماع وعلم التقاليد والعادات.

ومن أهم آثار الفولكلور العلم القائم بذاته بين العلوم أنه عمد إلى تحليل مؤلفات الأدب العامى سواء مكتوبة كانت أم مخطوطة أم محكية ومروية وهى الحكايات والأحاديث المطولة (حواديت) والأغانى والمواويل (موالى) والأمثال والنكات والأمثال العامية التى لا يمكن العثور عليها فى ثنايا الكتب ولكن روايتها وتداولها بين الناس يجعلانها قريبة من الثبات فى شكلها مما يمكن أن نسميها مؤلفات أدبية، فأسمى مؤلفات الأدب الغربى وأشهرها كالإلياذة والأوديسة ومآسى ماكبث وفاوست مدينة بأصلها إلى الخرافات العامية والأساطير، وكثيرًا ما يكون فيما كتبه الكتاب فى القرون الوسطى ولا سيما المؤرخون والجغرافيون منهم، كلمات وتعابير خاصة بالصناعة والهندسة والثياب والمطاعم والتجارة والملاحة لا يمكن

العثور على معانيها فى أكمل القواميس العربية وأكبرها، ولكن كثيرًا ما تكون هذه الكلمات باقية فى لغة من اللغات العامية التى كانت السبب فى حفظها وعدم ضياعها (انظر درس المستشرقين اللغة العامية للمستشرق أدمون صوصه ترجمة الداغستانى سنة ١٩٣٣).

أما فيما يتعلق بالأدب العربى فإنه مستمد من حياة الأعراب اليومية قبل الإسلام. ومن المعلوم أن الشعر والمقامات والأخبار - التى ترجع بأصولها إلى حكايات - كانت ترويها وتتغنى بها وترددها وتنشدها طائفة من القصاص والرواة والوعاظ والناصحين والمرتزقة ضربوا فى مجاهل الأرض على عدد من أفراد الشعب يلتفون حولهم فى زاوية من زوايا الطرق أو تحت خيمة أو فى فناء قصر أو فى مجلس عظماء أو فى حلقة فقراء.

فكيف يمكن بعد ذلك أن يدرس الأدب العامى أو علم الاجتماع أو أخلاق الشعوب أو أخلاق المجرمين أو عادات المتشردين أو ضحايا المخدرات أو طبائع العمال والصناع والفلاحين والزراع دراسة مجدية إذا أهملت دراسة هذه الآداب والفنون والتحف العامية؟

وكثيرًا ما يكون فى الأدب العامى ذى الطابع المحلى الخاص من العبقريات ما عسى أن لا يظهر فى الأدب الفصيح العام الذى قل أن تبرز فيه الطبيعة المحلية الخاصة. (انظر كتاب ويلمور القاضى الإنجليزى عن براعة النكتة والقفشة فى اللغة العربية العامية بمصر ١٩٠٣) ففى فصول «خيال الظل» و «قره جوز» يظهر الفرق جليًا واضحًا بين الأمزجة المصرية والعربية والتركية، فقد نقل المصريون والسوريون هذه الفصول عن الترك واليونان (بطل قره جوز اليونانى فاصوليا ديس) وفى فرنسا الملعب المسمى Grand Guignol ورواياته وقصصه وأشعاره وأغانيه، وفى انجلترا Punch and judy show وفى كل من البلاد الخمسة أو الستة التى ذكرناها حلت مظاهر الطبيعة القومية المحلية محل مظاهر الطبيعة المنقول عنها، ففى الأغانى والأناشيد التى تتخلل هذه الفصول مثلا قامت العاطفة العربية الحزينة الولهانة مقام العاطفة التركية الهفافة.

وفى فرنسا حلت عاطفة الهذر والمزاح والمجون محل النكتة الأنجلوسكسونية الباردة القارصة التى كأنها لفحة هواء أو أثر من عاصفة.

من علماء الفولكلور:

من أكبر العلماء الذين عنوا بالفولكلور فى العصر الحديث الأستاذ جيمس فريزر الذى قضى أربعين عامًا فى تأليف كتابه The Golden Bough «غصن الذهب» وقد جمع فيه كافة الأساطير والروايات الدينية والقصص القديمة ومعتقدات الشعوب البائدة وأمثالهم وأشعارهم وأغانيهم وهى أصدق صورة لمعقولياتهم، فأسدى أجل خدمة لعلماء الاجتماع وصار كتابه النفيس الذهبى حجة وثقة ومرجعًا. وهو لم يستثن انكلترا نفسها بل سرد خرافات أهلها وأساطيرهم وأغانيهم ونوادرهم لأنه عدها فنًا من أفنان الشجرة الإنسانيةخاضعة بحكم الجنس لكل ما سرى من قوانين الحياة ونواميس الوجود والاجتماع على سائر الأمم.

وربما كان فى مصر أو فى العالم العربى من يخجل من ذكر خرافة أو عادة مستهجنة أو مثل حوشى أو حكمة سوقية مع انطواء العادة أو الخرافة أو المثل على موعظة عالية تكونت على مدى الأجيال والقرون.

ولا ننكر أن أمم الشرق ما برحت تتدرج فى نبذ الخرافات التى لا تلتئم وروح الإسلام كالزار والتنجيم، ولا ندعى أن فى هذه الخرافات ما يؤسف على نبذه وإهماله ولكن لا محيد عن القول بأن فيها ما قد يصلح أن يتألف منه بعض التراث الوطنى للشعوب الشرقية كأسماء ملوك الجان (شمهورش وشركائه) وعاداتهم وثيابهم وضحاياهم (كالديك الدندى الأبيض والحمل والحمامة الزرقاء) ومصوغهم وأصباغ وجوهم وألفاظهم (ويعزونها إلى اللغة السريانية) والأناشيد التى تنشد على دق الطبول.

حاجة الشعوب إلى جمع مأثوراتها الشعبية:

وإن هذه الشعوب التى تشعر الآن أكثر مما كانت تشعر قبلا بنزعتها وحاجتها إلى الاحتفاظ بذلك التراث الوطنى، لا يمكنها بل لا يجوز لها أن تهمل ما تتألف منه مظاهر الأنماط التى جرى عليها السلف فى كل يوم من أيامهم.

على أن هذه الحياة التى قضاها السلف والأجداد بالأمس وما برحت ماثلة أمام أعيننا بآثارها لن تلبث أن تصبح من ذكريات الغد البعيد، ولذلك لم يبق من الوقت إلا مايكفى أن نجمع شواهدها وأعلامها للأجيال القادمة قبل أن تتوارى فى طيات العدم وتصبح نسيًا منسيًا. هذا ما

عملت به من زمن قديم الأمم الغربية بشأن مظاهر حياتها الشعبية وما شرع فيه أخيرًا بعض الأمم الشرقية كاليابان وتركيا، فهى تجمع فى متاحف خاصة أنثوجرافية وأنثولوجية طائفة من الثياب والحلى والمصوغ والشارات والأوسمة والأشياء التى يستعملها الشعب فى قضاء مطالبه وتحتفظ بمجموعات من الأقراص الفونوغرافية التى سجلت عليها الأغانى العامية، عدا ما تسجله وتطبعه من الأمثال والقصص والنكات والشواهد العامية، لأن اللغة العامية هى أعظم مظهر من مظاهر الحياة الشعبية، فبها وحدها تستطيع أن تعرف وتحفظ أسماء الأشياء والأدوات والآلات والأوعية التى كان يستعملها أجدادنا، والأمثال التى ضربوها فجمعوا فيها الكثير من الحكمة والخرافات التى يعتقدون بها فتنبىء عن وجهة نظرهم فى الحياة، ويزيد على ذلك أن اللغة العامية غنية بالنكات والمهازل والنوادر مما لا يمكن أن يوجد مايعدله رشاقة ودقة فى اللغة الفصحى، وهذا ما يحمل الممثلين والمؤلفين المعاصرين على الالتجاء إلى اللغة العامية فى التأليف والتمثيل فنجحوا نجاحًا أكبر من نجاح المؤلفين والممثلين الذين يؤدون عملهم باللغة الفصحى. وهذا ما يدعو الصحف الهزلية فى انكلترا وفرنسا وأمريكا والشرق إلى تفضيل اللغات العامية على الفصحى فى معظم ما تكتبه وتصوره وتتمثل به.

ملاحن المجرمين وأرباب الحرف والصنائع:

ومن الأمثلة الحية على فوائد علم الفولكلور ما توصل إليه نيتشو فورو وبرايس وإدمونت لوكار - وكلٌ منهم من علماء الاجتماع الجنائى - من كشف اللغات السرية والرمزية Slang, Argot وهى اللغات التى يستعملها المجرمون فى العالم فى التخاطب والتراسل وينقلون بها أهم أسرارهم فى اقتراف جرائمهم. وقد وضعت لها قواميس وشرحت وحلت رموزها فإذا بها مزيج عجيب مدهش من اللاتينية واليونانية والعامية المحرفة عن معانيها الأصلية إلى معانٍ جديدة تواطأوا عليها، ولها قانون ومفتاح يمكن بهما قراءتها على حقيقتها.

ملاحن أصحاب الحرف والصناعات فى مصر:

وفى مصر يوجد لهذه اللغات مثيل فى مايسمى «سيم» وهى كلمة مأخوذة من لفظ سيما كقول الله «سيماهم فى وجوههم» أى علامتهم أو إشاراتهم أو دلالتهم، وكذلك الألفاظ التى يتكون منها «السيم» هى إشارة أو علامة أو رمز للحقيقة المقصودة.

وقد اخترع أصحاب الحرف والصناعات لغات خاصة بهم، فالبناءون والنجارون والحدادون وضعوا ألفاظًا يعبرون بها عن صاحب العمارة والمقاول والمهندس والأجرة والطعام والشراب وسرقة الأدوات. كما وضع المنجدون وصناع الفراش والأثاث كلمات للدلالة على ربة المنزل وأولادها وبناتها وقرب دنوها من محل عملهم للتفتيش عليهم وأسماء الأقمشة وأدوات الصناعة ومايمكن أن يسرق منها وما لايسرق. وقد وضع أحد علماء المصريين قاموسًا لهذا النوع من اللغات الرمزية، واسمه عند العرب فى اللغة الفصحى الملاحن، وقولك تلحن إلى فلان أى تشير إليه إشارة رمزية أو سرية، ومرجع الأمور فى كله إلى قيمة القديم السالف. والناس فى معظم أحوالهم لا يرتاحون إلا إلى القديم ضمن الحديث، ولذلك يقلقون أمام الصور الجديدة فى الحياة والمجتمع والتى لم يألفوها، ويتألمون من الصور القديمة التى أصبحت بالية لا تتفق مع روح العصر. وهذا الذى صرف العلماء والأدباء فى الشرق عن درس الفولكلور وجمع فروعه والاستفادة بشواهده وحكمه.

الشرقيون بين الماضى والحاضر والمستقبل:

والشرقيون ولا سيما المصريون قلقون اليوم لأنهم مترددون بين الماضى والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل، لا يعرفون أية صورة من صور الحياة يتبعون ولا إلى أى قطب من هذين القطبين يتوجهون؛ فالماضى يهزهم والحياة الجديدة تستفزهم، إلا أن الماضى المحسوس أثقل على كاهلهم من المستقبل المجرد، وهم سواء أبوا أم أرادوا سائرون بحكم الضرورة فى تيار المدنية الحديثة. ولعل أبدع صورة صالحة لحياة الشرقيين لا تتم إلا بتحليل هذا الماضى القديم إلى عناصره المقومة. فإن الأمم الحديثة لا تستطيع التجرد من جميع عناصر حياتها السابقة، فمن يبنى حضارة حديثة وآدابًا جديدة على أنقاض حضارة قديمة يستفيد من أوضاعها وخططها وأنقاضها ويجمع بين الماضى والمستقبل ويضع القديم فى الحديث ولكن الصوة المجردة التى فى نفسه هى أصل إبداعه.

دراسة نفسيات المجرمين عن طريق الفولكلور:

وسنرى فى رأى العلامة ماريو جول المؤرخ الاجتماعى العظيم فائدة الجمع بين القديم والحديث فى درس النفسيات عن طريق علم الفولكلور الذى انفرد بإتقانه والتبحر فيه. فقد كتب أنه درس اللغات السرية فى فرنسا ووقف على أسرار المجرمين قال: لقد درست فى أنحاء باريس عقلية أصحاب الأدب الشعبى.. وقد ظهر لى أن ارتقاء الفكر وازدياد المعرفة لا يقتضيان بالضرورة ارتقاء فى الأدب والأخلاق لأن حكم الحال غير حكم المنطق والمقال. فقد تنمو المدارك العقلية ويتسع أفق الخيال والتفكير وتجمد مع ذلك العواطف وتجف الميول وتنضب ينابيع الرحمة المنسجمة مع القلب، فليس كل ارتقاء عقلى مصحوبًا بارتقاء خلقى وقد تعرف الشىء ولا تعمل به، وتدرك الواقع ولا تفكر فى إصلاحه، كهؤلاء المجرمين والمستهترين وأعداء المجتمع والمتآمرين على الثورة العامة الذين عاشرتهم طويلاً فى مختلف أنحاء باريس لأدرس أخلاقهم ولغاتهم وأسرارهم ورموزهم. وإذا سار المرء زمانًا على طريقة الإجرام وفكر طويلاً فى طرائق الخلاص والنجاة بنفسه وبالغنيمة وتجنيب أعمال الشرطة والمتعقبين وتضليل رجال العدالة أصابه ركود فى التفكير واضطراب فى التصور وتشويش فى العمل وقلق فى النفس؛ لأنه كالحيوان المطارد الذى يقتفى أثره الصائدون فتجمد عاطفته ويصير كالآلة التى تتحرك بإرادة غيره لا بنفسه فيخسر صفته وينحط إلى أدنى دركات الحيوانية ويخلو من العاطفة وتنقلب صور الطبيعة والحياة فى نظره إلى صورة واحدة فلا ابتسام على ثغر الزهر ولا نور فى أشعة الشمس ولا أمل فى حمرة الشفق كأن هذه الألوان قد تبدلت أو تقلبت إلى لون قاتم غامض كما تتبدل ألوان الأشياء التى رسمتها أشعة الشمس بظلالها فضاعت العذوبة من الحياة وأشبهت الموت.

وقد تجلت لى هذه المظاهر فى حياة المجرمين وتدبير جرائمهم وتنفيذها ووسائل الفرار. إنهم يتصورون بالتخمين والحدس معنى للجريمة وخيالاً عامًا مبهمًا يقلبونه بالتدريج إلى شكل حسى وصورة مشخصة أو مجسدة، فرئيس العصابة يدرك النهاية قبل البداية ثم يعود ورفاقه ـ ولا سيما الأقوياء فى التفكير منهم وأصحاب الأخيلة الخصيبة ـ إلى المبدأ فيفكرون فى الوسائط والوسائل التى يمكن الانتقال بها شيئًا فشيئًا إلى الغاية. وعند ذلك تصبح الغاية المجردة وهى القتل أو الحصول على المال أو خطف الشخص أو المؤامرة الجنائية مشخصة مجسدة، ثم يجمعون العدد والآلات والثياب ووجوه التنكر ويستعرضون الحوادث المقبلة ويصورون الواقعات المحتملة والمواقف الحرجة والأخطار التى يستهدفون لها ويصفون الأشخاص والأماكن ويحددون الأوقات تحديدًا دقيقًا يستطيعون به تحقيق الغاية التى يستطلعون إليها، وكثيرًا ما يرسمون الخرائط والخطط قبل حدوثها فتأتى منطبقة على الواقع الذى سوف يجرى ويقع.

ثم يضعون الألفاظ والأسماء التى يتعارفون بها ويهتفون بها فى أوقات الخطر ثم الأناشيد التى ينشدونها بعد الفوز بالغنيمة والنجاة من الخطر، حتى أصناف الطعام والشراب التى يتمتعون بها ويحتفلون بها بعد النجاة. فانظر إلى سعة الخيال وقوة التصور وقدرة التأليف وإرادة التنفيذ الباعثة على النجاح عند هؤلاء المجرمين.

فالواقعات التى تخيلوها والاستعدادات التى أتموها والألفاظ التى وضعوها والجمل التى ركبوها مقتبسة من حياتهم فى وسط المجتمع الذى نصبوا أنفسهم لمحاربته انتقامًا من المظالم الحقيقية أو الوهمية التى اعتقدوا أنها واقعة عليهم، ولولا وجود هذه العناصر ما أمكن التركيب» أ هـ كلام هذا العالم الفحل الذى لم يتغلغل أحد قبله فى تحليل نفسية المجرمين بفضل إتقانه علم الفولكلور وعلم النفس الاجتماعى فى شتى الطبقات الإنسانية.

موسوعة الحرف التقليدية والدور الحضارى المصرى

عرض وتعليق : طلعت رضوان

أصدرت جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة بالتعاون مع مؤسسة أغاخان للخدمات الثقافية (الفرع المصرى) الجزء الأول من موسوعة الحرف التقليدية بمدينة القاهرة التاريخية.

فى البداية يوضح الفنان عز الدين نجيب رئيس مجلس إدارة جمعية «أصالة» فى تقديمه لهذا العمل المهم «إن الأمم المتحضرة لم تعد تنظر إلى موروثها من الفنون اليدوية التقليدية نظرة أدنى من الفنون الجميلة (التشكيلية)؛ فقد أدركت أن هذا الموروث يمثل الإبداع الجمعى للشعوب ودالة هويتها الثقافية ووعاء رسالتها الحضارية. ومن ثم، فإن الحفاظ عليه هو حفاظ على الهوية، خاصة وأن السنوات الأخيرة من القرن العشرين حملت مخاطر اجتياح العولمة الثقافية لهويات الشعوب».

ومنذ إنشاء جمعية «أصالة» وهى تحمل هموم الحرفيين. وللجمعية فضل احتضانهم وذلك بعرض منتجاتهم داخل مصر وخارجها فى معارض دولية فاز فيها الحرفيون المصريون بالجوائز الأولى. كما اهتمت بتدريب الأجيال الجديدة من الحرفيين. ثم كان هذا المشروع الذى تفتقده الثقافة المصرية؛ أى مشروع موسوعة تكون بمثابة المرجع العلمى عن الحرف التى تخصص فيها المصريون وطبعوها بإبداعهم المستمَد من تراث أجدادهم.

تناول الجزء الأول أربع حرف على قاعدة المادة العلمية والبحث الميدانى. كما شمل بحثًا نظريًا كتبه الناقد محمد كمال الذى أشار فيه إلى دور أجدادنا المصريين القدماء فى التمهيد الحضارى للبدايات الأولى للحرف على مستوى العالم القديم. ويلتقط مشهدًا دالاً ضمن مقتنيات المتحف المصرى حيث «صورة النساء يغزلن وينسجن فى حانوت، كما يُشاهد النجارون يقومون بعملهم فى حانوت آخر» وكذلك دور أجدادنا فى إنشاء مدينة أخيتا ـ تون أو (أفق آتون) وهى المشهورة بـ (تل العمارنة) بالقرب من مدينة ملوى جنوب مصر (سليم حسن، موسوعة مصر القديمة ـ الجزء الخامس ـ ص ٢٧١، ٢٧٢). كتب محمد كمال أن هذه المدينة أُنشئت فى الأصل «لتكون مدينة دينية لحماية المذهب الجديد، ولكن أهلها وخاصة الطبقات الدنيا منهم حرصوا على إقامة صناعات خاصة بهم. وقد شُيِّدت بهذه المدينة عدة مقابر ومساكن جميلة لكل الأشراف ورجال البلاط. وقد عنى المصرى كثيرًا بمسكنه. وكانت تلك المنشآت تتطلب قدرًا كبيرًا من صناعة الزخرفة والزينة التى اندفعت نحو الرسوم البارزة المزينة بالألوان الزاهية وهو الذوق الذى ساد مصر فى كل العصور تقريبًا، ولكنه اتجه فى عصر أخناتون إلى استعمال الخزف المطلى والزجاج الملون فى أعمال الزخرفة».

وفى هذا الباب أيضًا تأصيل تاريخى لنظام الطوائف. أما الفصل الثانى منه، فقد اهتم بإبراز بعض العقائد فى منظومة

الأساطير المصرية عن الآلهة، الأمر الذى ابتعد به عن هدف الموسوعة، أى التركيز على الحرف، كما أن هذا الفصل وردت به بعض الأخطاء مثل النص على أن الـ (كا) هى الجسد (ص ٢٤) فى حين أن ترجمة الـ (كا) لدى كل علماء المصريات هى القرين (أى قرين المتوفى) [انظر: (معجم الحضارة المصرية) - مجموعة علماء - الهيئة المصرية للكتاب - ص ٢٩٧، وكتاب (حضارة مصر الفرعونية) - تأليف فرانسوا دوما - ترجمة ماهر جويجاتى - المجلس الأعلى للثقافة - عدد ٤٨ - ط ١٩٩٨ - ص ٧٩٧]. أما كلمة الجسد فى اللغة المصرية القديمة، فهى (خات) وهذا مثال واحد عن بعض الأخطاء التى أرجو تداركها فى الطبعات القادمة.

محاور مشتركة بين الباحثين:

رغم أن الموسوعة تناولت أربع حرف، وكان كل باحث يعد بحثه مستقلاً عن باقى الباحثين، مع ذلك، جمع الباحثين الأربعة اتفاق على بعض المحاور المشتركة مثل:

١ - الدور الحضارى والريادى لأجدادنا المصريين القدماء فى الإبداع الفنى والتقنى، والأمثلة على ذلك كثيرة أذكر بعضها:

● فى باب (خرط الخشب) كتبت الفنانة سونيا ولى الدين أن بواكير خرط الخشب «وصلت إلينا متمثلة فى كرسى توت عنخ آمون الذى ظهرت فيه الحلقات المخروطة بالقوائم. وقد ورث النجارون الأقباط (تقصد المسيحيين) ممن عايشوا الحضارة الرومانية مهارة تشكيل الخشب» (ص ٣٦).

● فى باب (التطعيم) كتب الفنان عامر الوراقى: «منذ فجر تاريخ الوادى ذاعت شهرة مصر فى صناعة خرط الخشب والتطعيم، وما وُجد على بعض التوابيت الخشبية لهو أبلغ دليل على ذلك، لاسيما تلك الأحجار الكريمة والأصداف وسن الفيل والفضة والذهب التى كست الخشب. وقد عُثر على بعض الكراسى - خاصة كراسى العرش - مطعمة بعدة خامات من الصدف والعاج» (ص ٥٩) وعن تاريخ استخدام العاج كتب أن الفراعنة (يقصد المصريين القدماء) عرفوا صناعته ووصلوا فيه إلى درجة سامية من التقدم وشكلوا منه التحف المختلفة. كما زيّنوا الألواح الصغيرة منه بالزخارف المحفورة والزجاج البارز»، وأن هذه الصناعة انتقلت من «الفراعنة إلى الفينيقيين ثم اليونانيين ثم الرومان ثم البيزنطيين» (ص ٦٦).

● فى باب (الخيَّامية) كتب الفنان عبد المحسن الطوخى: «إن المصرى القديم هو أول من عرف الخيَّامية فى عصر بناء الأهرام. وأن المصريين أدركوا فن الخيَّامية بمعنى الزخرفة بحياكة أو تطريز قطع ملونة من الجلد أو القماش»، وعن الملابس فبعضها مزخرف «بشرائط مضافة عن طريق التطريز مثل رداء توت عنخ آمون والواضح به الكولة أو الإضافة الشريطية عن طريق التطريز». أما عن الكراسى التى عُثر عليها فى مقبرة رمسيس الثالث، فقد وُجدت خداديات من القماش بها زخارف مضافة بالقماش أيضًا والأمثلة كثيرة فى التاريخ المصرى القديم» (ص ٨٢ - ٨٤).

● فى باب (المصاغ الشعبى)، كتبت الفنانة عايدة خطاب: «لقد استخدم المصريون فى وقت مبكر الحلى الذهبية والفضية» ومن الأسرة الأولى (٣٤٠٠ ق.م) تم العثور على «مجموعة من المشغولات الذهبية تتضمن أربع أساور غاية فى الدقة والإتقان من حيث تصميمها وتعدد خامات تنفيذها وهى مؤلفة من الذهب والفيروز والعقيق، هذا إلى جانب الكنز الذى عُثر عليه فى مقبرة (حتب - هرس) والدة الملك خوفو، حيث عثر على مجموعة من الفضة محلاة برسوم على شكل ذباب ضخم ومرصعة بالفيروز واللازورد وقد شمل استخدام الحلى عامة أفراد الشعب» (ص ١٠٨).

٢ - الدور الحضارى للفنان المصرى رغم اختلاف المعتقد الدينى.

فكتبت الفنانة سونيا ولى الدين: «مع بزوغ فجر الإسلام باعتباره عقيدة جديدة استخرج الخراط المسلم إلى جانب زميله القبطى (تقصد المسيحى) يتبادلان الخبرات والثقافات الخاصة بمعتقد كلٍ منهما وهما يصبان فى النهاية داخل بوتقة الروح الإيمانية السمحة، فعمل القبطى فى المساجد وعمل المسلم فى الكنائس» (ص ٤٦).

● وكتب الفنان عامر الوراقى أنه تم العثور على مجموعة من «العاج والعظم معروضة فى القاعة الثالثة عشر من الجناح الجديد بالمتحف القبطى. وقد ورث الفنانون المسلمون فى مصر هذه الصناعة عن القبط. كما ورثوا غيرها من الحرف والفنون» (ص ٥٩، ٦٠) وفى موضع آخر كتب عن دور المصريين فى الزخارف النباتية: «كان عطاء الفنان المصرى المسلم استمرارًا جماليًا للفنان القبطى» (ص ٧٢).

● وكتب الفنان عبد المحسن الطوخى: «استمر الأقباط يعملون بحرفة الخيامية تحت الحكم العربى سواء من بقى على دينه أو من أسلم منهم. فالعرب لم يعملوا فى هذا المجال. لذا ظل أهل البلاد الأصليون يشكلون طبقة الحرفيين الذين كانوا ينتظمون فى نقابات منذ العصر الرومانى والبيزنطى» (ص ٨٤)، وكتبت الفنانة عايدة خطاب أنه: «عندما دخل العرب مصر وجدوا بها صناعة راقية للحلى تعتمد على الصياغ والفنيين القبط الذين أثروا فى الفنون الإسلامية فى عصورها الأولى» (ص ١١٠). وقد أجملت الفنانة عايدة رؤيتها هذه

عندما كتبت فى مستهل بحثها عن الأنماط المختلفة للحلى فى بعض أقاليم مصر «... يهمنا أولاً أن نشير إلى أنها جميعًا حملت مؤثرات عديدة وافدة من ثقافات خارجية تبعًا لعوامل الاحتكاك والتفاعل عبر الهجرات والغزوات وقوافل التجارة، لكنها تبلورت بروح الشخصية المصرية وتراثها وعقائدها وسماتها الممتدة منذ الحضارة الفرعونية» (ص ١٠٧).

٣ – أن الفنيين المصريين الذين تخصصوا فى الحرف التقليدية أبدعوا فى الجمع بين الوظيفة النفعية والجمالية وكمثال على ذلك أرجو من القارئ الرجوع إلى ما كتبه ا. عبد المحسن الطوخى (ص ٩٢، ٩٣).

٤ – أن أسوأ فترات التاريخ المصرى هى فترة الحكم العثمانى، وهذه الفترة كانت «بمثابة الكارثة على الحرف اليدوية فى مصر، حيث تم ترحيل أصحاب ما يقرب من خمسين حرفة إلى الأستانة» ولكن «مصر تمكنت من الإنجاب مرة أخرى حتى كان عصر محمد على.. إلخ» (ص ٨٦).

٥ – أن الحرفيين المعاصرين فى الحرف محل البحث قد ورثوا الحرفة عن الآباء عن الأجداد.

٦ – جمع مفردات كل حرفة، سواء من حيث الخامات المستخدمة أو المواد الإضافية أو الآلات والأدوات أو حتى اللغة الخاصة بكل حرفة. وهو جهد كبير يساعد أى باحث مستقبلاً فى دراسته لتاريخ كل حرفة فى مصر.

ملاحظات نقدية:

يشجعنى على كتابة هذه الملاحظات عمق تقديرى للجهد الذى بذله كل المشتركين فى هذا العمل المهم، وذلك بهدف الحصول على مستوى أكثر دقة وانضباطًا فى المصطلحات خاصة فى العمل الموسوعى:

١ – استخدام الباحثين تعبير (التاريخ الفرعونى) و (الفن الفرعونى) وهو تعبير يجافى لغة العلم، بمراعاة أن الفراعنة حكام مثل الأباطرة والأكاسرة، وأن الشعوب هى التى تصنع الحضارة. وبالتالى، فإن لغة العلم تهتم أن تكون الإشارة إلى الحضارة المصرية هكذا: (التاريخ المصرى القديم)، (الفن المصرى القديم).. إلخ.

٢ – استخدام الباحثين كلمة (أقباط) وهم يقصدون المسيحيين المصريين. فى حين كلمة (قبط) لغويًا تشير إلى المعنى القومى أى (المصريين) أما كلمة مسيحى فهى تشير إلى اعتناق الديانة المسيحية.

٣ – استخدام الباحثين تعبير (الفن الإسلامى) وهو تعبير يجافى لغة العلم، بمراعاة أن الفن لا دين له ويؤكد ذلك أن الإسلام تعتنقه شعوب كثيرة، ومع ذلك، فإن الفنان الهندى (المسلم) يعكس ثقافته القومية فى فنه وكذلك الفنان التركى (المسلم) إلخ. وبالتالى، نستطيع أن نميز بين الفن الهندى والفن التركى أو المصرى أو الفن الإيرانى إلخ.

٤ – اكتفى أغلب الباحثين بذكر المراجع فى نهاية كل بحث بشكل عام، الأمر الذى يشكل صعوبة على القارئ الذى يود أن يرجع إلى كل معلومة تاريخية على حدة وهذا لا يتحقق إلا إذا دوّن الباحث هامشًا خاصًا بكل معلومة.

٥ – ذكرت الباحثة عايدة خطاب أن «النوبيين الحاليين أصلهم من بدو جزيرة العرب»، فى حين أن أغلب المتخصصين الثقاة يُجمعون على أن الشعب النوبى من الشعوب الحاميّة أى ليس من الساميين، أى ليسوا عربًا ولا عبريين، وأن أصولهم إفريقية ولغتهم من الفرع الحامى مثل اللغة المصرية القديمة. وكمثال واحد كتب العالم الكبير سليم حسن «دلت نتائج الفحص عن الهياكل البشرية التى وُجدت فى أقدم الجبانات النوبية على أنها من سلالة المصريين نفسها. وأن سكان بلاد النوبة ومصر يُنسبون إلى الجنس الحامى» وكتب أيضًا «أصبح لدينا فى عصر ما قبل التاريخ ما يمكن أن نطلق عليه اسم «مصر الكبيرة» الموحدة من حيث الجنس والثقافة وتمتد من أول وادى حلفا حتى الدلتا» وكذلك «كان يسكن فى بلاد النوبة السفلى قوم من النوبيين القدامى الذين يُنسبون إلى جنس سكان مصر نفسه فى عهد ما قبل التاريخ وأن دمهم الحامى كان مختلطًا بدم الزنوج» بل إن بعض آلهة بلاد النوبة تسمت بأسماء الآلهة المصرية، وكما كان فى مصر الثالوث الشهير (أوزير ـ إيزيس ـ حورس) كان فى النوبة ثالوث يتكون من الآلهة (خنوم ـ سانت ـ عنقت) والاسمان الأول والثالث مصريان. ومن المهم أن أشير إلى أن سليم حسن اعتمد على الكثيرين من علماء المصريات الثقاة (موسوعة مصر القديمة. الجزء العاشر، من ص ٣ – ٦، ص ٧٥ – ٧٦، ٣٩٨).

موسوعة الحرف التقليدية والدفاع عن الشخصية القومية:

وقد أوفت جمعية أصالة بوعدها، وأصدرت الجزء الثانى من موسوعة الحرف التقليدية فى مصر (أغسطس ٢٠٠٥) بعد مرور عام وسبعة أشهر على صدور الجزء الأول.

ويتناول الجزء الثانى أربع حرف، من خلال منهج علمى منضبط يؤكده التبويب المشترك فى البحوث الأربعة: التعريف بالحرفة، التطور التاريخى، أنواع الخامات والشكل الفنى، الأدوات والآلات المستخدمة، المراحل التقنية، الركائز الثقافية والقيمة الجمالية، أعلام الحرفة، كشاف المصطلحات، جهود الإحياء والتطوير، التحديات التى تواجه الحرفة، وفى نهاية كل باب قائمة المراجع. وأعتقد أن هذا المنهج العلمى الذى التزم به

الباحثون الأربعة لم يأتِ وفقًا لقانون المصادفة؛ وإنما جاء نتيجة وضع إطار عام لآليات البحث، وأن هذا الإطار هو الذى أضفى المنهج العلمى فى تناول كل حرفة.

ومن المحاور التى حرص الباحثون عليها التأكيد على دور المناخ والموقع الجغرافى والتراث فى تحديد الشكل الفنى للمنتج، ومثال ذلك ما ورد فى باب «الأزياء الشعبية» حيث «لها لغة رمزية عند بعض القبائل مثل تطريز الفتاة السيناوية العذراء أجزاء من ثوبها باللون الأزرق، عكس المتزوجات اللائى يستخدمن اللون الأحمر فى التطريز . كما يختلف الخمار أو البرقع الذى ترتديه سيدات كل قبيلة فى سيناء عن الأخرى. وفى واحة سيوة ترتدى العروس فى اليوم الأول للعرس ثوبًا أسود اللون، ثم تستبدله بآخر آبيض فى اليوم الثالث تيمنًا بالحياة الجديدة» (ص ١٨١، ١٨٢).

فى الجزء الأول، اهتم الباحثون بإبراز الدور الحضارى للفنان المصرى رغم اختلاف الدين؛ أى إن الفنان المصرى ـ بعد أن اعتنق الدين المسيحى والإسلامى ـ ظلَّ تأثير التراث المصرى القديم فاعلاً فى إبداعه التشكيلى وهذا الجانب الذى كان بارزًا فى الجزء الأول جاء خافتًا فى الجزء الثانى، وهو ما أزجو تداركه فى الأجزاء القادمة.

وهذا العمل العلمى المهم، الذى أكن لكل من شارك فيه التقدير، يدفعنى لأن أبدى بعض الملاحظات التالية: فى باب الأزياء الشعبية ورد العنوان الفرعى التالى «ملابس الطبقة السفلى». فإذا كان المقصود هم الفقراء، فلماذا لا نقول «ملابس الفقراء»؟ وورد أيضًا تعبير «ملابس أغلب الموسرات من الطبقة الدنيا» فكيف يجتمع نقيضان؟ وفى باب النسيج ورد لفظ «الجحش» من بين أدوات الحرفة. ونظرًا لغرابة الاسم والتطابق بينه وبين الحيوان المعروف بهذا الاسم كنت أفضل أن يقدم الباحث للقارئ السبب الذى جعل أبناء الحرفة يختارون هذا الاسم على هذه الأداة. وفى باب الأزياء الشعبية، ورد اسم (الكستبان)، ولم يشر الباحث إلى أن أصل الكلمة من اللغة القبطية «كشتبان» وتعنى الأداة التى يضعها الخياط فى إصبعه لحمايته من شك الإبرة. وهدفى من إبداء هذه الملحوظات هو مراعاتها فى الأجزاء القادمة، خاصة أننا إزاء موسوعة علمية.

ولأن الجزء الثانى يحكمه منهج علمى، فلم تكن مصادفة أن ينهى كل باحث دراسته بـ «التحديات التى تواجه الحرفة» والتى يمكن إجمالها فى:

ـ عجز الأجيال الجديدة من الحرفيين على مجاراة التكنولوجيا الحديثة.

ـ ارتفاع ثمن الآلات وانخفاض سعر المستورد.

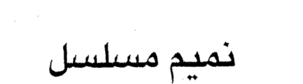
ـ رفض الآباء تعليم الحرفة لأبنائهم ليلتحقوا بالتعليم العام.

ـ الغياب الكامل لدور الدولة.

وأعتقد أن الإصرار على بيان التحديات هو الذى سيحدد مصير الحرف التقليدية فى مصر؛ أى إن هذا البيان سيحدد رد فعل مؤسسات الدولة، إما دراستها والعمل على تلافى المعوقات، أو الاستمرار فى قتل الحرفيين بأسلوب الصمت والتجاهل. هذا هو التحدى الذى طرحته الموسوعة فى الجزء الأول والثانى. على أجهزة الدولة أن تقدم الدعم المادى والمعنوى لهؤلاء الفنانين الحرفيين كما تفعل دول كثيرة مثل الهند؛ وذلك بإنشاء مراكز تدريب وتشجيع المدرب والمندوب ماديًا وفتح أسواق للتوزيع وتقرير الإعفاء الضريبى والجمركى، والبدء فورًا فى تنفيذ مشروع مدينة الحرف التقليدية، وهو المشروع الذى تبنته جمعية أصالة وناشدت المسئولين فى مصر عن الثقافة لتشجيعه ودعمه. والمثير للأسى أن المؤتمر الاقتصادى الدولى بالقاهرة عام ١٩٩٦ تبنى فكرة مشروع مدينة الحرف التقليدية ودعا الحكومة المصرية للمساهمة فى إقامة هذا المشروع والأكثر ألمًا أن السيدة سوزان مبارك قامت بنفسها بوضع حجر الأساس لهذه المدينة عام ٢٠٠١، وحتى الآن لم توضع طوبة واحدة على الأرض المخصصة للمشروع. كما أرى ضرورة استصدار تشريع ينص على وجوب تخصيص نسبة ٢٠٪ من كل مبنى للأعمال الحرفية مثل خرط الخشب والتطعيم والرسم على الزجاج إلخ. وأن يسرى هذا النص على المنفذ والطالب من الشخصيات الاعتبارية والطبيعية كما هو منفذ فى دولة المغرب بحكم القانون.

إن الحرف التقليدية ـ لو تم الاهتمام بها من أجهزة الدولة ـ سوف تساهم فى دفع عجلة التنمية الاقتصادية، وتزيد من الدخل القومى، وتعالج مشكلة البطالة.. إلخ. وكان الفنان عز الدين نجيب على حق عندما كتب فى التقديم أن السنوات الأخيرة شهدت «تجريفًا ثقافيًا قضى على الكثير من الحرف مع زحف أنماط الذوق الأجنبية وغزو المنتجات الحرفية للأسواق المحلية، حتى تلك التى ترتبط بالعقيدة الدينية أو بمظاهر الحياة الاجتماعية».

ولعل ما يغيب عن المسئولين وعن الثقافة فى مصر أن الدفاع عن الحرف التقليدية هو دفاع عن الشخصية القومية فى ظل محاولات تذويبها فى ثقافات أخرى تسعى لتدميرها.



نميم مسلسل من محافظة أسوان

جمع وتدوين: جمال عدوى

رموه فى الجب «يوسف» أخوته وفاتوه
ولا عرفوه.. عرفهم مصر لما أتوه
سألهم سامعين .. بين طريق كنتوه
من كنعان ولاد يعقوب.. تواردتوه

* * *

احنا أشقه عشرة لأبونا اتنين كانو
فى البريه واحد منهم كان هلاكانو
أخيكم من أبيكم هل ياجى فى امكانو
كبير شيخًا أبونا.. سلاوتوه بيه فى مكانو

* * *

رجعو إلى أبيهم والرجاء ابدوه
بنيمين معاهم فى الرجوع يخدوه
عاهدهم أبيهم وكلهم... عاهدوه
وما خانوه إلى أرض الملك ودوه

* * *

بنيمين وصل .. يوسف أخيه ضماه
على صدره بيعاينوا وكلهم غرماه
أسر يوسف لاخاه.. فى ودنه بكلماه
أخوك يوسف أنا من القتل ربه حماه

* * *

يوسف مؤمن بالد خالقه عنده يقين
قال ليهم وليه اخواته ما حقين
صواعه فى رحل أخيه وضعه وخلا الباقين
ونادى منادى أيها العير إنكم سارقين

* * *

قالوا إذا سرق سارق أخيه قبليه
أكبر منه كان خلاها فى اللى يليه
شالها فى نفس يوسف والسماحات ليه
كل نبيًا بقومه الإله يبليه

* * *

بنيمين حُجز للعودة.. ليه ناهين
كبيرهم قال لهم ليه عن عهدكم ساهين
ولا بنسيب أخونا ونحن متجهين
وبرضه ح أصلى لحكم الخلقنى رائين

* * *

من يوسف أخيهم ليهم اداه عادو
ويعقوب فى حزنه لاشك قل قعاده
شم ريحة قميص رغم اللى جاى وبعاده
قال للجالسين القلب بدأ اسعاده

* * *

لمان فصلت العير للوطن من سدرى
قال يعقوب هناى من نسمة منحدرى
شم ريح يوسف والخلق ما بتدرى
قالوا الجالسين انت فى ضلال كالبدرى

* * *

معاهم كان قميص يوسف اللى عنده بصيره
وأيام الفراق اللى مابينهم ما هى قصيره
جزاه عن الصبر خالقه وبقالو نصيرا
لما ألقو القميص فوق وجهه.. رد بصيرا

* * *

(٢)

بسم الله بديت خالق بقدرة نشانى
وكنت أنا فى طفولة ضعيف قويت مشّانى
وجعل أيامى بين يقظة ومنام يغشانى
حمدتو إلاهى ثم دعيتو يصلح شانى

* * *

يعطى بحكمة ربى وبالغيوب علام
وفيض فضل الكريم عاجز فى حصره كلام
وخصنا مسلمين فيض نعمة الإسلام
وأرسل فينا أحمد نور وماحى ظلام

* * *

صلاة الله عليه نور هادى للحيران
ويوم انشقا كان منو القمر غيران
وليلة الإسرا طار بيه البراق طيران
وارتقى صار هو ورب العباد جيران

* * *

صلاة الله عليه منقذنا من النار
وسفينة إللى تاهوا لو كان قصدوا نوره فنار
مولود نور وفى قصور بَصَرة يومها أنار
وُدنياه جات دهب مالزمو فيها دينار

* * *

عليه نصلى صاحب الملة الغراء
نبينا العربى أمى وعِلم القراء
جاتو الدنيا ليها ولا قبل إغراء
ودعا مولاه أن يحشر مع الفقراء

* * *

والتسليم يلازم كل صلاة نصليها
وقولى صلاتو ياروحى ودوم واصليها
ودون الأنبياء ليه خاصة هو الخاص ليها
يشفع فينا يوم الناس جحيم يصليها

* * *

وصلاة الله على إللى بيتو أهل الجود
وكل من حبهم وسار سيرهم منجود[1]
أهل التقوى أهل عبادة أهل سجود
وهبهم ربى أفضل ما فى خلقو وجود

* * *

وأصحاب الرسول مثل الريِّات لالو
والإسلام فى يوم ما هَّل كانوا هلالو
أقاموا بسيفهم شرع الله جل جلالو
عرفوا حرامه واجتنبوه أحُلو حلالو

* * *

والصّديق صديقه وكان معاه فى الغار
وأكابر الشرك يوم أسلم عمرنا صغار
والأملاك لذى النورين عملوا وقار
والكرار إمام فى الحق وأسد إن غار

* * *

وباقى العشرة وصفًا أعجزوا الشراح
وبشرة ربى فى جنات نعيم وبراح
لسعد ولابن عوف يامنتهى الأفراح
ولسعيد والزبير ولطلحة والجراح

* * *

وشرف الأمهات للمؤمنين حايزات
وكفاهن فخرهن فى بيته تلميذات
زوجات الرسول ياسعدهن فايزات
ودنيا وآخره فى أعين رضاء الذات

* * *

وأهل النصرة ناس نعم المقام ماواهم
ونعم الأخوة ناس إسلامهم خاواهم
كبروا ربهم أبطال وحملوا لواهم
وفتحوا الدنيا بالدين الإله قواهم

* * *

جند الله دفاع للدين وكانوا حُماتو
وكانوا على يقين ان قدموا الروح ماتوا
أحباء عنده فى خاصية من رحماتو
وعلى الأشهاد شرّفهم يوم شديد زحماتو

* * *

جند الله رجال فى صدق وإخلاص ذمة
بواسل فى الحروب وإن أفتوا كانوا أئمة
مهمتهم عقيدة وقدّسوها مهمة
ربانية طه فى الأخلاق يفوقوا القمة

* * *

سادوا الدنيا أهل الهجرة والأنصار
ولا زاغت بصائرهم ولا الأبصار
وكانوا على الطغاة العاصفة والإعصار
وأصحاب قرار فى حصار وفك حصار

* * *

ونشروا العدل وداعين للجهاد قوم جاهد
وفى سجل الشرف والعزة اكتب وشاهد
واسم الله قسم إخلص لربك عاهد
وحُرٌ النشأة فى دنيا الأذلاء زاهد

* * *

ازهد فى زمن أرحامو متظالمات
وفيه الفتنة ما تركت قيم سالمات

وقال عنها المبلغ صادق الكلمات
قطع الليل وهو فى حالك الظلمات
* * *
كتاب الله نجاه للتابعين وأمان
كتاب آياته نور فى كل مكان وزمان
وغضب الله على ناس قللوه أتمان
وأمان ما يلقوا أقوام ضيعوا الإيمان
* * *
وضيعوا سُنَّة المختار وأحيوا ذنوب
وفى مرتع مع الشيطان أراحوا جُنوب[٢]
وشيطان إن يغيب آلاف مكانو تتوب
ونشروا الفاحشة داخل الكون شمال وجنوب
* * *
نشروا الفاحشة كيد فى ديننا الكافرين
وإحنا عن القيم فى بُعدنا مسافرين
ولا قِلة بل فى كثرة متوافرين
ولكن فى خصام فى ضعف متنافرين
* * *
وتجافينا ما أصلحنا ذات البين
وتسأل ع القلوب ما أخلصنْ قلبين
خربوا قلوبنا وزعق غراب البين
وُغلبنا فى الصباح فى الليل يزيد ُغلبين
* * *
فوق الطاقة حملنا وإحنا اتناسينا
هونا[٣] على عدانا على القرابة قسينا
وخلعنا الجُرْأة ثوب ولبسنا خوف يكسينا
وفوق الدنيا عايشين كدبة بتواسينا
* * *
وفيها نسينا حال الأقصى وفلسطين
وكمان نسينا للأيوبى يوم حطين
عجين ما كفى سدِّينا الودان بالطين
ومد الخطوة حتمى وإحنا متباطين[٤]
* * *
مسرا[٥] نبينا عنو تباطئت أجيال
وعهد الطاغى كادب وفى حقيقته خيال
نرجع خطوة يتسع العدو أميال
وكيل الظلمة طافح فاض على المكيال
* * *
قتلوا شبابنا وشيبتنا والصُبيان
وقتلوا الطفل وهو ما أدرك الحَبَيَان
عملوا مع النساء ما أخجل التبْيَان
تأبى نفوسهن وما يملكن أبَيَان
* * *
دنسوا عرضنا ويكفينا حال بغداد
حال العار يحّزن فى القبور أجداد
أجداد كانوا مثل الراسخات وُشَداد
نصروا الله نصرهم والملك إمداد
* * *
وتركوا سيادة لينا وإحنا هوَّناها
دُونوا مجدهم حسرتنا دُوناها
وعلى أسس الشتات نيتنا كُوَّناها
ونَمْمَنا كما تشاء الدنيا لُّونَّاها
* * *
وتوالت علينا عصور وعاصرناها
وحبال الرحمة ما بيننا قَصّرناها
ومحنة على الأشقا المحنة ناصرناها
ومشاهد ُظلمهم فى تعامى أبصرناها
* * *
والله عدل وعادل فى عقاب وثواب
وان صدق المتاب رب العباد تواب
إذا اتغيرنا واتبدل خطانا ثواب
يقبل ولينا بركات تفتح الأبواب
* * *
وناس لبوا الإله بقلوبهم وبسواعدهم
عند الله نعيم للمتقين واعدهم
فى دار الخلود ليهم خلود يسعدهم
فى جناته عن نار الجحيم يبعدهم
* * *
سالتك ربى تهدى ضلالنا توفقنا
نحمى عقيدة بيها العزة بترافقنا
ولا ننافق ولا نركن إلى منافقنا
وفى هديك عسانا على الأشقا شفقنا
* * *
وسرنا على الُطغاة والاتحاد ضَمَّانا
وحدود الله دفاعنا عنها أسمى أمانة
ومولد طه نور من جاهلية حمانا
بشيرنا والنذير نعم الإمام أمَّانا[٦]
* * *
والبسنا الحقايق توب من التدليس
وجلسنا إلى الفساد وجليس يضله جليس
وناشرين المبادئ أعلنوا التفليس
وحكمنا الهوى وسكن النفوس إبليس
* * *
وربك ما يغّير بشر ما عادوا
عارفين الصواب ومأخرين ميعاده

وميعاد صلحهم سبقوا الخصام وتعادوا
وماشيين فى طريق متجاهلين أبعاده
* * *
وأم الأنبياء فى الأقصى ليلة الإسرا
واتهدم فى يوم ميلاده إيوان كسرى
إلاهى بجاهو للإسلام تفك الأسرا
وتوحدنا أسرة وتهدى رب الأسرة
* * *
سبحانك بما كسبت نفوسنا ترهن
وأيادى مخربين يا منتقم تبترهن
وبنات المسلمين بشبابهم تسترهن
وقدم السعد يكونن ويلقوا خير فى أترهن
* * *
إنت إلاهى تجعل من عدم إيجاد
من أصلابهم كل من أفاد وأجاد
أقوام يبقوا لله طائعين سُجّاد
إسلام يبنوا من إسلامهم امجاد
* * *
ويبقى علمنا فوق جهة السحاب رفراف
واحنا متّوجين فى حُلّة الأشراف
ودستور ربى حكم العاصمة والأطراف
وياسين حزبنا وقدوتنا فى الأعراف
* * *
وتعريف كاتب النظم الفقير لله
قاصد وجهه ما قاصد أحد إلاه
زين العابدين عبدك ومن تلاه
تغفر ذنبه وانت غفار الذنوب مولاه
* * *

وثبْث ثقته فى عفوك ولا حولها
وكتمان همُّه أصبح حرفته وزاولها
وفى بحور صبره كم مد الحبال طولُها
وحسن الخاتمة فى آماله فى اولُها
* * *
أنا نادم أنا العبد الضعيف الفانى
وعليم يا ربى علمك أغنى عن حلفانى
ارحم ضعفى يوم ألقى الكفن لفّانى
وأملاك رحمة تحضر لحدى تتلافانى
* * *
وصلاة الزين فرج لينا وخزاين سعد
كما ربك وعد من صلى نعم الوعد
صلاة الله عليه عدد المطر والرعد
وعدد ما كان وماكاين وما هو بعد
* * *
ومع أزكى الصلاة بركات وتسليم تام
ما كان ابتداء فى كل حديث وختام
وما إيد رحمة مسحت فوق رؤوس أيتام
وما صبح انبثق بدد شعاعو عتام
* * *
وما ملتنا عادت فى سنينها البُكّر
سمحا وما أمر معروف وانتهى منكر
وفضلنا فى زيادة إلاهى كل ما نشكر
ومن ذَكَرَك يقين رابح فى ذِكْرَك يُذكر
* * *

الهوامش :

(١) منجود : ناجى.
(٢) جنوب : اجناب.
(٣) هونا : من الهوان.
(٤) متباطين : متباطئين.
(٥) مسرا : اشتقاق من الإسراء.
(٦) أمانا : امْنا.



البوشان

جمع وتدوين: **حسونة فتحى**

لا لائمة على من يجد الاسم غريبًا ، حتى وإن كان من الباحثين أوالمتخصصين فى مجالات التراث والأدب أو الفن الشعبى؛ فالـ " بوشان " هو فن غنائى شعبى يؤدى أثناء زفة العريس فقط ، وهو يخص قبيلة واحدة فقط من قبائل مدينة العريش فى محافظة شمال سيناء ، وإذا علمنا أن عدد سكان مدينة العريش لا يتجاوز المائة وخمسين ألف نسمة أدركنا محدودية انتشار هذا الفن واقتصار العلم به على أفرادٍ معينين من أبناء منطقة بعينها .

وتجدر الإشارة إلى الأصول الحجازية للقبيلة التى تمتاز بهذا الفن " قبيلة الفواخرية " وأن إقامتها فى مدينة العريش تمتد لثلاثمائة عام تقريبًا ، وضرورة هذه الإشارة تأتى للدلالة على أمرين ، أولهما أنه رغم وجود الكثير من القبائل ذات الأصول الحجازية فى شمال سيناء إلا أنها لا تعرف ولا تتعاطى هذا الشكل من الفنون الشعبية ، وثانيهما وجود تشابه شديد فى شكل هذا الفن ومضمونه مع فنون أخرى تنتشر فى صعيد مصر - ومعظم قبائله ذات أصول حجازية أيضًا - أهمها فن الواو ، والمربع ، إلا أن طريقة الأداء تختلف اختلافًا شديدًا .

يستخدم البوشان - كما أسلفنا - فقط أثناء زفة العريس ، وزفة العريس عادة تتم أثناء انتقاله من بيت الحمّام - وهو البيت الذى يكون صاحبه قد حظى بأن يتم حمّام العريس فيه ، وهو غالبًا من أقارب العريس أو ممن تجمعهم به علاقة نسب ، أو من الأصدقاء المقربين ، وهو أمر له طقوس وواجبات لا مجال لسردها هنا - إلى بيت أسرته، حيث يكون قد تم نقل العروس من منزل أهلها إلى منزل أهل العريس أيضًا ، ثم بعد ذلك تتم زفة العريس والعروس إلى منزل العريس . يؤدى البوشان بشكل فردى بحيث يقوم المؤدى " المبوشن " بأداء البوشان ويرد عليه الحضور بكلمة واحدة فقط وهى " هوى هوووى" وأحيانًا يقوم بأداء البوشان مؤديان بحيث يتنافس الاثنان فى القول ويتغالبان حتى بلوغ الزفة نهاية مسارها ، وذلك دون انقسام الحضور بين الاثنين بل يردون ويشجعون الاثنين معًا ، وهناك بوشان للعريس وآخر للعروس وكذلك للاثنين معًا .

بوشان العريس

يقوم المبوشن بالأداء ويرد عليه الحضور جميعًا بعد كل مقطع من مقاطع البوشان

بقولهم : هوى هوووى

مثال :

يقول المبوشن :

عريسنا يا مقلة العين

يرد الحضور جميعًا : هوى هووووى

وهكذا .

عريسنا يا مقلة العين هوى هووووى
يا زمرده فى قلاده هوى هوووى
يا ريت إمك جابت اتنين " "
يوم الحَبَل والولاده " "

يا ريتنى طير ناموس
أطير وافرد جناحى
أنزل على خد العريس وأبوس
وأقول طابت جراحى

وبعد كل عدد من مربعات البوشان يقوم الحضور بترديد مقطع من بيت واحد بحيث يناسب ما قيل أو يناسب الموقف لحظتها ويسمى " الصوب "، فمثلاً بعد أداء البوشانين أعلاه يقوم الحضور بأداء الرد التالى مكررًا من ٨ مرات إلى ١٢ مرة :

عليك اسم الله يا عريس ، عليك اسم الله يا عريس . .

ويؤدى مصحوبًا بالتصفيق " السقفة " والتى تقع موسيقيًا موقع الـ " دُمّ " من الإيقاع .

يا مصر يأم الشبابيك
يا عاليه مين بناكى
بناكى العريس وأخواته
يتمتعوا فى هواكى

ياراكب المهر هدّيه
مشّيه خطاوى خطاوى
ومن له رزق يأتيه
لو كان فى بحر داوى

لن كنت ولدى وأنا أبوك
...
وتحق فيك الربايه
أهجم على ابو حجل وسوار
وما تبيّت إلا حدايا
لو كنت ولد فنان
تقول الفن بلباقه
هات لى البحر فى فنجان
والجبل ع ضهر ناقه

عريسنا جاى من فوق
والشمس تضوى ركابه
ينزل على القوم سكران
والكل يعمل حسابه

جدايل حبيبى خمس فى خمس هوى هووووى
خمسه فى عين الحسودِ " "
واللى ما يصلّى ع النبى الزين
يبلى بملحة وعودِ

عريسنا يا مركب ملانه مال
ومحمله بالذخاير
أهلك حواليك ضرابين رصاص
يحموك من كل غاير

ومن أمثلة رد الحضور (الصوب) :

اللى دعونا ناس ملاح ، اللى دعونا ناس ملاح . . .

أنا وأنت هنا للصباح . . .
البيت العالى ما يوطاش . . . .
لاسمر غاب وجاب كحيله . . . .

بوشان العروس

أول كلامى بدستور هوى هوووى
من خوف غلطة لسانى " "
مداح فى باهى النور
من يوم ربى نشانى

يا بنت يا مقبله جاى
يا أم التواب الرهافى(١)
هرج القفا عندنا عيب
قومى اطلعى ولا تخافى
يا بنت يا أم المدلات (٢)
يا وارده ع التميله (٣)
لا شفت زيّك ولا ريت
فانوس ضاوى القبيله

غزال الجبل منزله منين
صغيّر ونفسه عفوفه
يمشى من الليل لليل
شمس الضحى ما تشوفه

ما كادنى إلا الصغيّر
ع الفرش يرمى عقوده
نظرة عيونه تحيّر
وش حال ضمة نهوده
يا دراعها لوح صابون
والدق زاده ملاحه

من شافها راح مغبون
ع القوم يرمى سلاحه

يا قايد النار علّى
كتّر الحطب يا يهودى
خلّى الصبايا تجِلّى
ويبان لصف العقودِ(٤)

يا دراعها بندقى عال
يا صايغه من جرجا وغادى
ع صدرها يسرح المال(٥)
ويتوه فيه المنادى

ومن أمثلة رد الحضور هنا :
ايش حال أمك يا اللى أنت زين . . . .
تو البيت عمِر بالغالى . . . .
خلخالى وقع فى الحتّه دى . . .
أرباب الغيّه جو من فوق . . .

بوشان العروسين معًا :

فج القمر واضلم الليل
واللى يجاور يجاور
يا بخت من له ولف زين
يرفع الغطا ولا يشاور

تعال وانظر قمحنا
طويل يضربك للقّطاطى(٦)
بالسيف نحمى فرحنا
ما نحط لَ حَدّ واطى
لارقد على الشوك عريان
واعادى كل من عادانى

واصبر على جور لأيّام
يمكن يصفالى زمانى

تو الحديد انطبع لان
يا تاركين المعانى
إن كنت مكسوف وأنا خجلان
طالت علينا الليالى

فج القمر واضلم الليل
وأشرف على كل وادى

عريسنا روّح الدار
يا كيدتكوا يا الأعادى

ومن أمثلة رد الحضور :

ديروا الميّه ع الريحان . . . .
عقاب الليل حَبَكْ زردها . . .
أصحاب الصوب الهُم قانون . . .
على أول حشه يا برسيم . . . .

نود الإشارة هنا إلى وجود فن آخر يختص به النساء خلال مراحل الزفة ويسمى " المهاهاة " إلا أنه يُستخدم فى أكثر من مناسبة ، ولكل مناسبة أشكال مختلفة من المهاهاة.

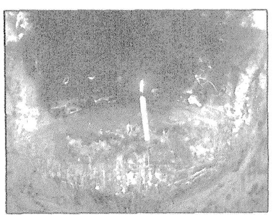
الهوامش :

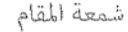
(١) التواب الرهافى: الأثواب الرقيقة.
(٢) المدلات: اكسسوارات وحلىّ الزينة.
(٣) التميلة: البئر.
(٤) لصف: بريق.
(٥) المال: الإبل والأغنام.
(٦) القطاطى: الأكتاف.





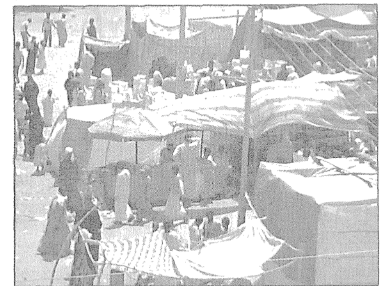
المقام



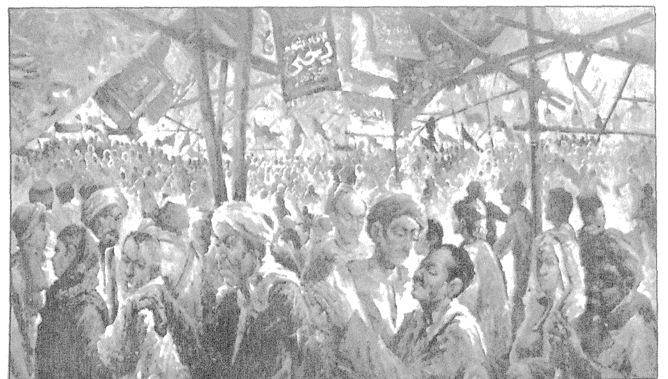


شمعة المقام

المولد
بين الواقع والصورة
البسطاوى وطه القرنى



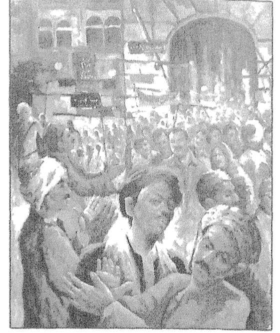
الباعة فى المولد



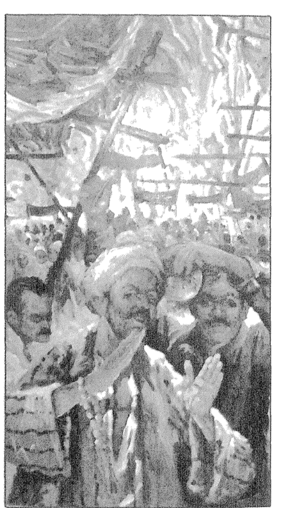
تفصيلة من جدارية "المولد" للفنان طه القرنى

من جدارية "المولد"

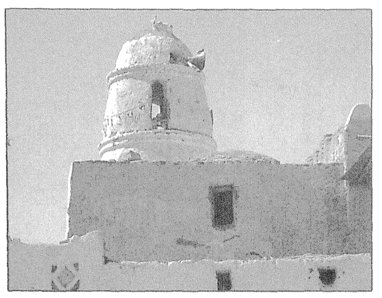
الطوفة حول مسجد البسطاوى (البسطاوى الاسم المحلى لأبى يزيد البسطامى ــ مدينة الكوبانية ــ محافظة أسوان)



من جدارية "المولد"



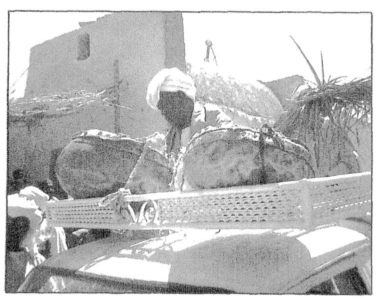
من جدارية "المولد"



المسجد

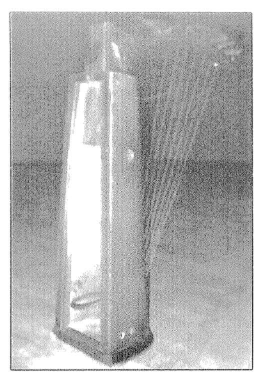


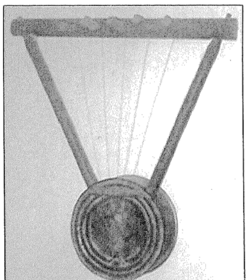

الساحة



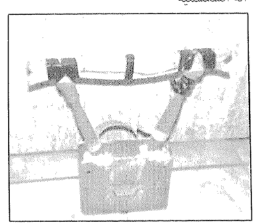
أحد المريدين فى الطوفة

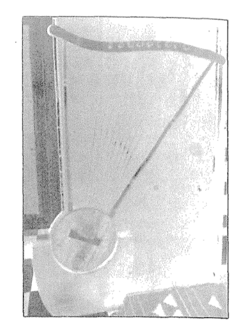
ملامح التغير في بعض الآلات الموسيقية الشعبية المصرية

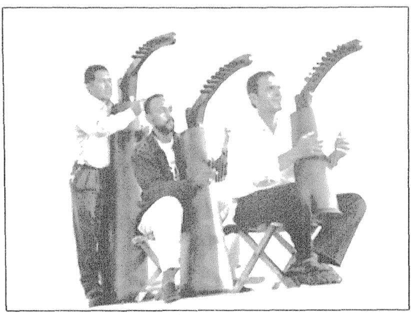

شكل جديد لآلة السمسمية « بور سعيد »

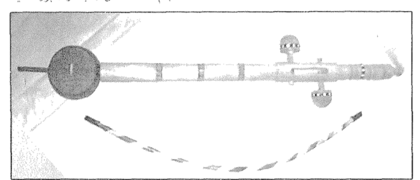

آلة السمسمية


السمسمية ذات الحجم الكبير الذى يحاكى الكنترباص


آلة السمسمية


السمسمية ذات الحجم الكبير


أحجام مختلفة من (الجندوة) بور سعيد

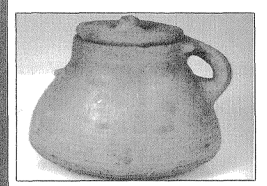

آلة الربابة


الصندوق المصوت فى حجمين مختلفين

الحرف التقليدية فى مصر



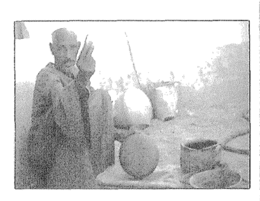
فرن مزدوج على هيئة قبة (الفيوم)



زلعة بغطاء لحفظ السمن من الهمر الأحمر (سوهاج)



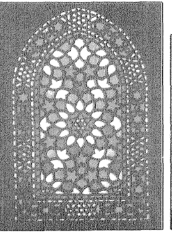
قلة سبوع



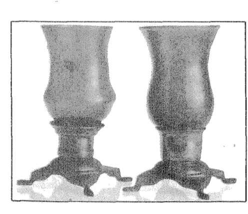
عملية البياضة (حجازة ـ قنا)



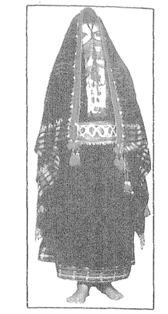
قناديل (طراز مملوكى قديم)



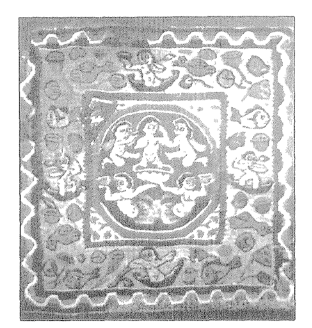
نافذة من الزجاج المعشق بالجص



فنيار من الزجاج وله قاعدة نحاسية



ثوب العروسة (سيناء)

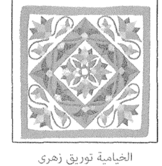




نسيج قبطى من القرن الثامن الميلادى

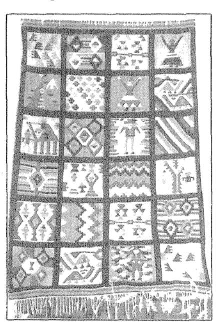
زخارف بالصدف والعاج والأبنوس

سجادة من العصر المملوكى فى مصر

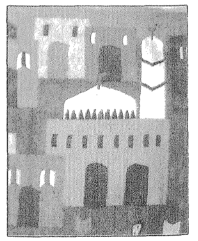


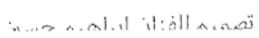
الخيامية توريق زهرى



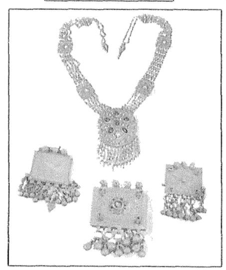


وحدات زخرفية على الكليم



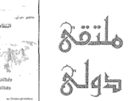


تصميم الفنان ابراهيم حسين



مجموعة حلى من القلائد والأحجبة

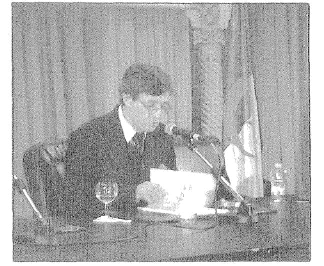
صدر ثوب من التلى (أسيوط)



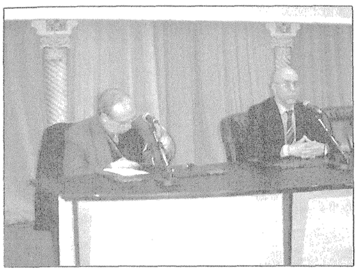
ملتقى دولي



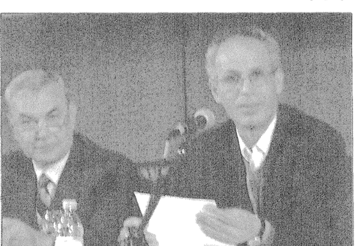
«الشفاهية والمنطوق والكتابة»



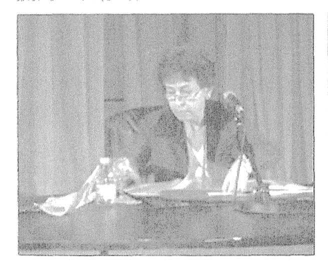
مراد يلس



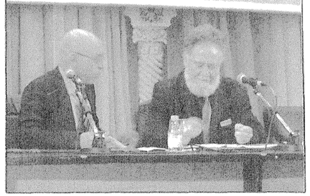
أحمد بن نعوم وعبدالحميد بورايو



أحمد حفظي وكامل إسماعيل



مديحة دوس



سليمان حاشي و أحمد بن نعوم



محند آكلي حديبي و كامل شاشوا و مصطفى جاد و إبراهيم عبدالحافظ



حواديت من أجا

جمع وتدوين: **محمد أبو العلا**

(١)
ست الحسن والجمال

صلى ع النبى :

كان فيه بنت اسمها ست الحسن والجمال، أمها ماتت وسابت لها بقرة صفره كات بتحبها وبتخاف عليها. وف يوم جه أبوها إتجوز واحدة عندها بنت اسمها أم صريم وواد اسمه الأقرع، وكانت أم صريم دى وحشه أوى أوى وأمها عايزه تجوزها، فكانت تأكّل ست الحسن العيش الناشف المكسَّر وتأكّل عيالها الطبيخ والعيش الحلو النضيف. وست الحسن تعيَّط وتقول للبقرة :

يا بقره يا بقرتى..... يا تربية إيدى وإيد نينتى..... يرضيكى مرات أبويا تأكّل عيالها العيش والطبيخ الحلو وتأكّلنى انا الوحش؟

تروح البقره واكله الوحش ومتكرَّعة فطيره جميله وسخنه تاكلها ست الحسن.

فعلشان كده بقى كانت ست الحسن جميله ووشها أحمر وجميل وزى القمر، وهى عيالها سود ووحشين. قام أيه مرات أبوها قالت لازم أعرف ست الحسن جميله ليه وعيالى وحشين!!

راحت سلَّطت أم صريم وقالت لها : روحى مع ست الحسن الغيط مره وشوفيها بتاكل أيه وهاتى منه حته. راحت أم صريم الغيط مع ست الحسن وشافتها وهى بتاكل الفطيره، راحت مديَّاها حته وقالت لها : إوعى تقولى لامك، قالت لها : حاضر.

وروَّحوا البيت، جت أمها قالت لها : أيه يا بت؟ لقتيها بتاكل ايه؟

قالت لها : هو العيش الناشف.. هتاكل ايه يعنى؟!

أمها مصدقتش، وراحت قالت للأقرع : إنت هتروح الصبح الغيط مع ست الحسن وتشوفها بتاكل ايه وتجيب منه حته.

قال لها : طيب

طلع الصبح وراح الأقرع مع ست الحسن الغيط وشافها وهى بتقول للبقره :

يا بقره يا بقرتى..... يا تربية إيدى وإيد نينتى..... يرضيكى مرات ابويا تأكّل عيالها العيش والطبيخ الحلو وتأكّلنى أنا الوحش؟

تروج البقره واكله الوحش ومتكرّعه فطيره جميله وسخنه تاكلها ست الحسن.

وراح الأقرع قال لها : الله بصى يا ست الحسن شوفى العصافير اللى طايرة هناك دى. وراح خاطف لقمة وحاططها تحت الطاقيه بتاعته، ولما روّح حكى لأمه كل حاجه.

أمه قالت : بس.. لازم أدبح البقرة دى.

راحت عملت رقاق وفرشته على السرير ونامت عليه ، وعملت نفسها عيانه، جه جوزها قالت له : أنا عيانه وهموت ولازم تشوف لى حكيم. وتتقلّب كده الرقاق يطأطأ وتقول : آه يا ضلوعى، آه يا جسمى اللى بيتكسّر.

وراحت سلّطت واحد قريبها يعمل نفسه دكتور ويقول لازم ندبح لها بقره صفره.

جم يدبحوا البقره مرضيتش تندبح.. لمّوا سكاكين الحته كلها وجزارين الحته كلهم إن البقره تندبح أبدًا... والبقرة تعيّط وست الحسن تعيّط.

قاموا قالوا لست الحسن قولى للبقره تندبح.

قالت لها : يا بقره يا بقرتى..... يا تربية إيدى وإيد نينتى إتدبحى واتسلخى واتّاكلى وتكونى فى بقى وبق أم صريم سكر، وف بق ابويا ومرات ابويا والأقرع مُر علقم.

إتدبحت واتسلخت، ام صريم وست الحسن ياكلوا يقولوا : الله زى العسل، وابوها ومرات ابوها والأقرع ياكلوا يقولوا : مُرْ علقم.

ما قدروش ياكلوا، قامت ست الحسن لمّت العضم بعد ما كلوا وحطته تحت الزير، طلع قط كل ما تمشى ست الحسن يمشى وراها.

فمرات ابوها فكرت تتخلص من ست الحسن فجابت ليها قُلّه وقالت لها روحى امليها من البحر، فخدت القلّه ومشيت..

قابلها الفل قالت : إصباح الخير يا ابيض يا فل

قال لها : إصباح النور يا ست الحسن، رايحه فين ؟

قالت له : رايحه أملا القلّه من البحر.

قال لها : وتسقينى ؟

قالت له : أسقيك أوى.

قال لها : روحى يجعل بياضى فى بَدنيكى ولا يجعلهوش فى شعريكى.

فاتت على الورد قالت له : إصباح الخير يا ورد يا احمر يا جميل.

قال لها : إصباح النور يا ست الحسن، رايحه فين ؟

قالت له : رايحه أملا القلّه من البحر.

قال لها : وتسقينى ؟

قالت له : أسقيك أوى.

قال لها : روحى يجعل حمارى فى خديكى ولا يجعلهوش فى عنيكى.. خدودها احمَرّت وبقت زى الورد ومشيت.

لقت الغراب قالت له : إصباح الخير يا غراب يا اسمر يا حلو.

قال لها : إصباح الخير يا ست الحسن ، رايحه فين ؟

قالت له : رايحه أملا القلَه من البحر.

قال لها : وتسقينى ؟

قالت له : أسقيك أوى.

قال لها : روحى يجعل سوادى فى عنيكى ولا يجعلهوش فى بدنيكى.

عنيها بقت سوده ومشيت.

قابلتها النخله قالت لها : إصباح الخير يا نخله يا طويله.

قالت لها : إصباح النور يا ست الحسن، رايحه فين ؟

قالت لها : رايحه أملا القُلَّه من البحر.

قالت لها : وتسقينى ؟

قالت لها : أسقيكى أوى.

قالت لها : روحى يجعل طولى فى شعريكى ولا يجعلهوش فى قدميكى.

شعرها بقى طويل، ورجعت ملت القَّله وفاتت عليهم كلهم وسقتهم.

ورجعت ملتها تانى وروَّحت. مرات ابوها شافتها راجعه جميله وحلوه قالت لها : أيه الجمال ده كله ؟

قالت لها : روحت البحر مليت القلَه.

مرات ابوها قالت : لازم ابعت أم صريم تملا القلَه زيك من البحر.

أم صريم خدت القله ومشيت. قابلها الفل قال لها : يا بايّ ، صبَّحى.

قالت له : مبقاش إلا انت أصبَّح عليك يا ابيض يا دبلان.

قال لها : روحى يجعل بياضى فى شعريكى ولا يجعلهوش فى بدنيكى.

مشيت لقت الورد قال لها : يا باى صبَّحى.

قالت له : مبقاش إلا انت أصَبَّح عليك يا احمر.

قال لها : روحى يجعل حمارى فى عنيكى ولا يجعلهوش فى خديكى.

مشيت لقت الغراب قال لها : يا باى صبَّحى.

قالت له : مبقاش إلا انت اصبَّح عليك يا اسود يا غراب الشوم ؟!

قال لها : روحى يجعل سوادى فى بدنيكى ولا يجعلهوش فى شعريكى.

مشيت.

رجعت ملت القلَه وروَّحت على البيت.

أمها شافتها قالت لها : يا لهوى عملتى كده ليه ؟

فكرت فى حيله تودِّى بيها ست الحسن عند امنا الغوله.

قالت لها : روحى هاتى المَنْخُلْ من أمنا الغوله.

مشيت ، قابلها بتاع السمسم قالت له : صباح الخير يا بتاع السمسم، رزقك كتير النهارده وسمسمك حلو.

قال لها : صباح النور يا ست الحسن، تاخدى شوية سمسم.

قالت له : هات

خدت شوية سمسم وحطتهم فى جيبها، وخبطت على الباب.

قالت الغوله : مين ؟، مين ع الباب ؟

قالت لها : أنا يا امنا الغوله، أنا ست الحسن والجمال، عايزه المنخل.

قالت لها : طيب. اطلعى فوق، تلاقى أوضة شقلبيها، وتلاقى واد موّتيه، وانزلى حَمِّينى، وفلّينى، وسرّحيلى وبعدين اديّكى المنخل. ست الحسن وضَّبت الأوضه وحمِّت الواد ولبّسته ونزلت حمّت الغوله وفلّتها وسرّحت

لها وكانت كل ما تلاقى قمله تاكل شوية سمسم وتقول : الله أملك حلو يا أمنا الغوله، وتموّت الأمْلة.

راحت الغوْلة خدتها ونزّلتها البير، وقالت : يا بير.. يا بير لبّسها دهب كتير، يا بير يا بير لبّسها حرير كتير.

وادتها المنخل وروّحت، مرات ابوها شافتها جايه لابسه دهب وحرير قالت : بَسْ أنا أخلّى أم صريم ترجّع المنخل. راحت أم صريم ترجّع المنخل.

قابلت بتاع السمسم قالت له : يوه مال سمسمك دبلان ومعفن كده النهارده ؟.
مرضيش يديها حبة سمسم

راحت خبّطت على باب امنا الغوله وقالت : إفتحى يا غوله مش عايزين المنخل.

الغوله قالت لها : هاتى.. إطلعى فوق، تلاقى أوضة شقلبيها، وتلاقى واد موّتيه، وانزلى حَمِّينى، وفلّينى، وسرّحيلى. راحت ام صريم طالعه موتت الواد ونكشت الأوضه وكانت كل ما تلاقى قمله فى راس الغوله تقول لها : أف يا غوله قملك وحش، وشعرك وحش.

راحت الغوله خدتها ونزلتها البير وقالت : يا بير يا بير لبّسها صراصير كتير. يا بير يا بير لبسها فران كتير.

طلعت مليانة صراصير وفران وقرَفْ، ورجعت لامها فضلت تصوّت.. تصوّت.

كان ابن السلطان شاف ست الحسن وقال : لازم اتجوزها.

راح خطبها من ابوها، ويوم الفرح راحت مرات ابوها بعتتها ماكنة الطحين وقالت لها : روحى اطحنى الدقيق ده.

وراحت ملبسه أم صريم لبس الفرح وركبتها على الجمل بدل ست الحسن. مشى القُطْ ينونو :

ست الحسن والجمال
فى الطاحونة بتطحنى
وام صريم اتدللى
عالجمل اتمخطرى

سمعه ابن السلطان آل : بَسْ وقّف الزفّه وقّف.

ونزِّل أم صريم ودوَّر على ست الحسن وركّبها مكانها

ومشى القُط يغنى ورا الزفة نو نو :

ست الحسن والجمال
عالجمال اتمخطرى
وام صريم اتدللى
فى الطاحونه تطحنى
نو نو

واتجوز ابن السلطان ست الحسن والجمال وعاشوا فى تبات ونبات وخلّفوا صبيان وبنات، وتوته توته خلصت الحدوته.. حلوه ولاّ ملتوته ؟

(٢)
العصفور الأخضر

صلى ع النبى :

كان فيه راجل عنده ولد وبنت، وجت امهم ماتت، فراح متجوز واحده غيرها، فمرات ابوهم كانت متغاظه خالص من الواد والبت وعايزه تتخلص منهم.. قامت فى يوم إدّتهم رغيفين وقالت لهم يجيبوا لها طلب من بعيد..

قام الواد راح مالى جيوبه حصا واخته راحت مقطّعه الرغيفين لقم صغيره وبقم وهما

ماشيين هيه تعلم السكه بلقمه وهو يعلم السكه بحصوه وجابوا الطلب ورجعوا.

قامت لقت العصافير كلوا العيش لكن الحصا لسه موجود، فراحوا ورجعوا على الحصا اللى اخوها معلّم بيه السكه.

قامت مرات ابوها اتغاظت لما شافتهم رجعوا تانى، قالت لها ايه : أنا هحمِّى أخوكى وانتى روحى هاتيلى طلب. فالبنت راحت زى ما مرات ابوها قالت لها.

وبعدين مرات ابوها ندهت على اخوها وقالت له : تعالى بقى لما أحمّيك عشان تبقى نضيف لما ابوك ييجى.

فكانت فى الوقت ده حاطّه الميه تغلى، وراحت مقلّعاه هدومه وجايبه السكينه ودبحته، وبعدين البت رجعت وقعدت تدوّر على اخوها ما لقتوش، فكل ما تقول لها : أخويا فين ؟

تقول لها : تلاقيه بيلعب مع العيال.

فجه جوزها بالليل وحطُّوا الطبليه يتعشّوا، وهما بياكلوا إدّت البت حته، قامت لقت الخاتم بتاع اخوها فى صابعه، فقعدت تعيِّط وكل ما ياكلوا حتة لحمه تروح واخده العضمه شايلاها لغاية ما خلّصوا أكل وراحت واخده العضم كله فى طبق وحطته تحت الزير، قام جات تانى يوم بتشيل الغطا راح طاير عصفور اخضر وجميل وقعد يغنى:

أنا العصفور لخضر لخضر
أمشى ع السكه واتمخطر
ومرات ابويا دبحتنى
واختى العزيزة لمت عضمى

وفضل يمش ويغنى لغايت لما ابوه عرف قام دبح مراته زى ما دبحته..

وتوته توته فرغت الحدوته.

(٣)
المعيز التلاته

صلى ع النبى :

كان فيه تلات معيز عايزين يبنوا بيوت يعيشوا فيها

الأولانيه قالت : أنا هبنى بيت من القش

راحت جابت شوية قش وبنت بيت وقعدت فيه

والتانية قالت : وانا هبنى بيت من الخشب

راحت جابت شوية خشب وبنت بيت وقعدت فيه.

والتالته قالت : وانا هبنى بيت من الطوب

راحت جابت طوب وبنت بيت وقعدت فيه.

جه الديب خبَّط ع الأولانيه قالت : مين ؟

قال لها : انا الديب، افتحى.

قالت : لأ

قال لها : هتفتحى ولاَّ أنفخ البيت أطيّره ؟

قالت له : إنفخ

نفخ، راح البيت طاير، راح وأكلها

راح عند التانيه خبط عالباب قالت : مين ؟

قال لها : انا الديب، افتحى.

قالت له : لأ.

قال لها : هتفتحى ولا انفخ البيت أطيّره ؟

قالت له : إنفخ.

فضل ينفخ ينفخ راح البيت طاير راح داخل وأكلها .

تالت يوم راح عند المعزه التالته خبَّط ع الباب قالت : مين ؟

قال لها : أنا الديب افتحى.

قالت : لأ.

قال لها : هتفتحى ولا انفخ البيت اطيّره ؟

قالت : انفخ.

فضل ينفخ ينفخ معرفش يطيره.

قال لها : طيب تيجى نتسابق ؟

قالت له : ماشى

قال لها : تعالى نروح الغيط اللى هناك نجيب برسيم.

قالت : طيب، تعالى الصبح خبَّط عليا نروح سوا.

هى خلّت الديب مشى وفتحت الباب وجريت عالغيط جابت برسيم وكلت لما شبعت وجابت حبة برسيم معاها كمان عانتهم فى البيت

جه الصبح، خبط عالباب قالت : مين ؟

قال : أنا الديب إفتحى يللا نروح الغيط

قالت له : اسكت.. مش انت إتأخرت عليا وانا روحت وجبت البرسيم.. حتى بص، وراحت مطلّعه حبة برسيم.

قال لها : طيب تيجى نروح غيط الكرنب ؟

قالت له : طيب، تعالى الصبح خبّط عليا نروح سوا.

قال : طيب.

هى خلّت الديب مشى، وراحت جرى غيط الكرنب كلت وشبعت وجابت كرنبه.

جه الديب الصبح خبَّط.

قالت : مين ؟

قال لها : أنا الديب، افتحى يللا نروح غيط الكرنب.

قالت : اسكت، مش انت اتأخرت عليا وانا روحت لوحدى وجبت.

قال لها : طيب، وراح طالع فوق السطح بتاعها.

هى شافته طالع، وراحت مغطيه البير اللى فى البيت عندها وقعدت جنبه، راح الديب ناطط من (الناروزة) عليها راح واقع فى قلب البير ومات..

وتوته توته فرغت الحدوته

* * *

الناروزة = فتحة تصنع فى سقف المنزل الريفى للإنارة وتجديد الهواء

* ملحوظة : حرف القاف دائمًا ما يُنطَق همزة فى اللغة العامية.

* * *

* تاريخ الجمع : ٢٠٠٨/٤/٢٠

* مكان الجمع : قرية طْنامل الغربى ـ أجا ـ دقهلية

* اسم الراوى : صفية السيد سلومة

* السكن : طنامل الغربى ـ أجا ـ دقهلية

* السن : ٣٧ سنة تقريبًا

الوظيفة : ربة منزل

عدد الأولاد : ٤ (٢ ذكور ، ٢ إناث)

تحفظ بعض الحواديت والأمثال والألغاز الشعبية.







الشفاهيّة والمنطوق والكتابة ملتقى دولى عالج قضايا وطنية

مصطفى جاد

ارتبط الاهتمام بالبحث فى ميدان التراث الشعبى العربى بالكثير من القضايا الخاصة بالمادة الميدانية التى تجمع شفاهة، ثم تدون، ثم تمر بمرحلة التحليل العلمى ومقارنتها بالمادة التراثية، ثم مرحلة التحولات الناتجة عن الانتقال من الشفاهى إلى المدون أو العكس. وقد تركزت الإشكاليات فى الدراسات الميدانية الأدبية فى مجال السيرة والحكاية والشعر الشعبى على وجه الخصوص. وبرزت كتابات عالمية لبحث هذه القضية المحورية على نحو ما نجده فى دراسات والتر أونج حول الشفاهية والكتابية ويان فانسينا حول المأثورات الشفاهية. أما الدراسات العربية التى اهتمت بالموضوع، فقد كانت بوادر الاهتمام بها متمثلة فى دراسة عبد الحميد يونس حول الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، وفاروق خورشيد فى دراسته حول الرواية العربية: عصر التجميع، ونبيلة إبراهيم فى دراستها حول البطولات العربية فى الذاكرة التاريخية، ثم رجب النجار حول السرد القصصى فى التراث العربى بين الشفاهية والكتابية. ونمر سرحان حول التاريخ الشفوى فى إطار البحث الفولكلورى الفلسطينى، وعبد الله بن محمد المطوع حول الرواية الشفوية مصدرًا لتاريخ جنوب نجد. وهناك عشرات الدراسات التى حفلت بها المكتبة العربية على مدى نصف القرن الماضى والتى استخلصت عددًا من النتائج البحثية المهمة.

وقد برز الاهتمام بقضية الشفاهية والكتابية مرة أخرى على المستوى الدولى بعد التطورات المتلاحقة التى شهدها عصر المعلومات الذى نعيشه، والذى أثر فى جميع نواحى البحث العلمى والأدبى سواء من الناحية المنهجية أو التقنية. كما أثر فى مفردات الاتصال بين الجماعات ولهجاتها وثقافاتها بوجه عام . ومن ثم، فقد أصبح لهذا الموضوع ـ كما يقول البروفسور أحمد بن نعوم ـ أهمية قصوى فى زمن لم تبق فيه أيّة فجوة ما بين الأصوات إلاّ وغزتها الرقميات (الديجيتاليتى digitalité) وأخضعتها للأسواق المعولمة. لقد برز هذا الموضوع باعتباره مركز اهتمام جديدًا منذ أن تزايد وعى الفلاسفة واللسانيين ودارسى الشعريّة والباحثين فى العلوم الإنسانية بكون مركزية الحرف قد حجبت مركزية الصوت وتلبّست بها. لذلك، فإنّ التمييز الميتافيزيقى بين الشفاهية والكتابة ـ والذى ظلّ وما يزال على الدوام نشيطًا فى التمثيلات المهيمنة فى عمليات انتقال الثقافات وتبادلها فى المجتمعات الإنسانية ـ أصبح مختلاً أكثر فأكثر.

وقد انتبهت المؤسسة الثقافية فى الجزائر متمثلة فى "المركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ CNRPAH" لهذه القضية، فخصص الباحثون والأساتذة بالمركز اختتام احتفالية الجزائر عاصمة ثقافية لبحث هذه القضية المهمة بإقامة **الملتقى الدولى حول"الشفاهيّة والمنطوق والكتابة"** أيام ٦، ٧، ٨، ٩ يناير ٢٠٠٨. وشهدت الجلسة الختامية للملتقى والتى رأسها الدكتور سميح شعلان - الأستاذ المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية بالقاهرة - عددًا من الرموز المهمة على الصعيد العربى، كان من بينها تقديم الراوى درويش جهاد (من لبنان) لتجربته فى رواية الحكاية الشعبية اللبنانية التى كانت تهدئ من الخوف الحادث من جراء القذائف والموت والذى كان يسكن أنفس الصغار والكبار. وفى ظل حضور قوى من قبل الباحثين والأساتذة العرب، غاب عن الملتقى الأساتذة الأجانب الذين وجهت إليهم الدعوة، وقد اتخذوا موقفًا سلبيًا من الحضور خوفًا من الاضطرابات الحادثة فى الجزائر. الأمر الذى جعل السيدة خليدة تومى وزيرة الثقافة الجزائرية تعلن للحضور معلقة على ذلك بقولها: "فلتشهدوا جميعًا.. لقد لبيتم الدعوة ولم يحضروا.. لقد أتيتم أنتم ولم يأتوا" مشيدة بهذا الموقف العربى الرائع لمساندة الجزائر فى ختام احتفاليتها كعاصمة للثقافة العربية.

وفى ما يلى نقدم عرضًا لمجموعة الأبحاث والمداخلات التى شهدها الملتقى، حيث قدمت بعض المداخلات باللغة العربية والأخرى باللغة الفرنسية، وقد آثرنا فى هذا العرض أن نسجل عنوان المداخلات التى ألقيت باللغة الفرنسية بترجمتها العربية. أما العنوان الأصلى باللغة الفرنسية لإلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم والمصطلحات المستخدمة.

الشفاهية والكتابة فى التراث العربى

اهتمت المداخلات المقدمة للملتقى ببحث الشفاهية والكتابة من خلال حقب تاريخية عدة فى تراثنا العربى منذ بدايات الاهتمام بالرواية والسند مرورًا بالقرن الخامس ثم العصر العثمانى وانتهاء بالقرن التاسع عشر. وقد تم تناول هذه الموضوعات من خلال أربع أوراق اهتم أصحابها بزوايا مختلفة فى بحث الشفاهية والكتابة. نبدأها بورقة الدكتور أحمد زغب - المركز الجامعى بالوادى، الجزائر - الذى قدم ورقة بعنوان "مقاومة الشفاهية فى وجه الكتابية فى الثقافة العربية الإسلامية" أشار فيها لشرود الدراسات العلمية والأدبية لقرون بعيدة عن الشفاهية، حيث ظلت النصوص المكتوبة تلح على اهتمام الدارسين بصورة جعلتهم بشكل عام ينظرون إلى الإبداعات الشفاهية على أنها تابعة للمكتوب أو بوصفها غير جديرة بالاهتمام. ويقدم زغب فى مداخلاته صورًا متنوعة لمظاهر مقاومة الشفاهية للوعى الكتابى فى الحضارة العربية الإسلامية، واستمرار هذه المقاومة إلى عصرنا الراهن فى مظاهر عدة على النحو التالى:

- الاهتمام بالرواية وسلسلة السند فى رواية الأخبار والنصوص الأدبية أسوة بالحديث الشريف إلى غاية القرن الخامس للهجرة (كتاب الأغانى نموذجًا).
- المعايير المتعارف عليها فى تبجيل العلماء والأدباء وهى مقدار ما يحفظ الأديب من الشعر، والعالم والفقيه من الأحاديث الشريفة.
- ضرورة صحبة شيخ وأخذ العلم عن طريق السماع والسخرية بمن يأخذ العلم من الكتب (نموذج كتاب العسكرى أخبار المصحفين).
- محاولة التعرف على أسباب هذه المقاومة للفكر الكتابى من قبل الفكر الشفاهى.

أما المداخلة الثانية، فقد تركزت فى فترة الحكم العثمانى، حيث قدمت الدكتورة مديحة دوس - كلية الآداب، قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة - ورقة بعنوان "المظاهر الشفاهية للنص المكتوب" Aspects oraux du texte écrit. أكدت فيها على أن هذه الورقة تمثل مرحلة من مراحل البحث الذى تقوم به منذ سنوات حول مسألة العلاقة ما بين الشفاهية والكتابة. حيث بدأ اهتمامها بالموضوع عندما شرعت فى تحليل أخبار العهد العثمانى فى مصر، وهى أخبار تبرز ملامح شفاهية عدة فى بنيتها الصغرى كما فى بنيتها الكبرى. وتضيف الدكتورة دوس قولها: بعد التذكير بخصائص الشفاهية حسب نظرية و.أونج فى كتابه الشهير "الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) بدأت أولاً بالاطلاع على الأعمال القليلة التى وضعت حول مسألة الشفاهية فى علاقتها باللغة العربية. وتؤكد الورقة على ضرورة التمييز بين واقعين يتم الخلط بينهما على الدوام: واقع الشفاهية، وواقع اللهجات المستعملة فى الحياة اليومية. كما تقدم

تحليلاً لأخبار القنالى "وقائع مصر القاهرة" وهو نص يتميز بانطباع بقايا شفاهية عليه.

أما فترة القرن التاسع عشر، فقد تم تناولها من خلال مداخلتين الأولى للدكتور محند آكلى حديبى ـ معهد الأمازيغية جامعة تيزى وزو/الجزائر ـ الذى عرض لورقة بعنوان "حالة عادية لمتعلمين محليين: الشيخ الموهوب نموذجًا" Un cas ordinaire de lettrés locaux: Cheikh el Mouhoub وقدم الشيخ الموهوب كمثال يبرز التمكن من المعارف المكتوبة والشفاهية وطرق نقلها وحفظها فى منطقة القبائل فى القرن التاسع عشر. ويعرض الدكتور حديبى فى البداية تعريفًا بالإنتاجات الإثنولوجية التى كانت سببًا فى ثنائية خاطئة بين الشفاهية والكتابة، ولمعالجة عنيفة للكتابة بأشكال مختلفة: يفسر الاثنان فقدان الذاكرة المرتبطة بالآثار المكتوبة التى سادت فى منطقة القبائل. كما يعرض لطرائق إنتاج المعارف المكتوبة وحفظها ونقلها فى منطقة القبائل فى القرن التاسع عشر من قبل الشيخ الموهوب، وهو شيخ متعلم محلى عادى. ويكشف ذلك عن أن ثنائية شفاهية / كتابية فى منطقة القبائل تمثل بناءً يثير الشك، كما أن نموذج الممارسة المتعالمة التى خاضها الشيخ الموهوب توضح جليًا التكامل بين تلك الثنائية.

والمداخلة الثانية التى تناولت الفترة نفسها قدمها الدكتور كامل شاشوا ـ المركز الوطنى للبحث العلمى بباريس CNRS والمركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر ـ من خلال ورقة بعنوان "الوضوح الكتابى والغموض الشفاهى" Luminosité scripturale et obscurité orale. ناقش فيها الأهمية السوسيولوجية والأنثروبولوجية ـ التى قليلاً ما تراعى ـ لمكانة النور الاصطناعى أو الطبيعى بالنسبة لحضور أو غياب الممارسة الروحية. ويضيف الدكتور شاشوا أنه فى المحيط الطرقىّ لمنطقة القبائل فى القرن التاسع عشر نستطيع أن نتعرف ونفهم، عن طريق شهادة سير ذاتية لابن زكرى، بأن ممارسة القراءة أو الكتابة (المذاكرة، التكرار، النقل) محكوم ومضبوط بمراعاة النور أو الظلمة والتى تختلف باختلاف الليل والنهار، وحسب الفصول التى قد تكون منيرة أو مظلمة (صيف/شتاء).

الإطار المنهجى للشفاهية والكتابة

عالجت أوراق الملتقى مداخلتين من المغرب ناقش أصحابهما الإطار التطبيقى والمنهجى لبحث الشفاهية والكتابة. الأولى للدكتور أحمد حفظى ـ الأكاديمية الإقليمية للتعليم والتكوين بالمغرب ـ الذى تناول فى ورقته الإطار البحثى والمنهجى لقضية الشفاهية والكتابة حملت عنوان: من الشفاهية إلى الكتابة : تأملات حول بعض مجالات البحث فى تجربة جمعوية De l'oralité à la scripturalité: réflexions sur quelques pistes de recherche d'une expérience associative. ويشير الدكتور حفظى إلى أن آذاننا تتعرض لوفرة من الأصوات وفيض من الضوضاء ومن الكلام المتخم والزائد! ويتساءل. ألا يتعلق الأمر أبدًا باتخاذ موقف يهتم بالبعد الجمالى والفنى؟ فالشفاهية باعتبارها تراثًا لاماديًا ورمزيًا للإنسانية ـ تحتاج لعلماء فى اللغة والاجتماع وأنثروبولوجيين وإثنولوجيين ومؤرخين. وتقدم الورقة من خلال تلك الرؤية تجربة مقاربة للشفاهية من خلال جمعية "شفاهية، حكاية من أجل الصداقة، الحوار والتنمية"OCADD-Oralité, Conte pour l'Amitié, le Dialogue et le Développement وذلك من خلال تساؤلات محورية عدة: ما الذى نقصده بمصطلحات "شفاهية" ـ "تقاليد شفاهية" ـ "منطوق"؟. كيف يمكن جمع أشكال التعبير المتولدة عن طريق الصوت والكلام؟ ولماذا؟.. ما الصعوبات التى نلاقيها عندما نريد معالجتها أو ترجمتها أو كتابتها أو تثبيت هذا الصوت المعرض للزوال عن طريق حروف وخطوط؟ إن العبور من الشفاهية إلى الكتابة يثير رهانات لغوية، ثقافية، جمالية.

أما الورقة الثانية، فقد كانت للدكتور مراد يلس ـ مركز البحث إنالكو بباريس ـ الذى قدم ورقة بعنوان الصوت والضجيج فى النص المغاربى voix et rumeurs du texte maghrébin. يؤكد الدكتور يلس على أنه فى المجالات الواقعة دومًا بين متخصصين مشهورين فى اللغة ومتخصصين فى الأدب حول مسألة مكانة الإنتاجات المسماة "شفاهية"، نحس أحيانًا بأن الأمر يتعلق بحوار الطرشان أو بسوء فهم كبير. والتساؤل المطروح: هل الموضوع الذى نريد تحليله يعكس وضعية المعارف وتجسيدات المخيلات العلمية. لسنا فى حاجة إلى الكلام حول الإيديولوجيات التى تدعو لاتخاذ هذا الموقف أو ذاك. أما بخصوص الآداب المغاربية، فقد قيل كل شىء، وبقى هنالك ما يقال! إلا أننا نعلم ـ على الأقل منذ فوكو ـ أن اللامفكر فيه من معرفة أو معنى سيعود ذات يوم بقوة لا نتوقعها. ولعل ما سماه أحد النقاد الفرنسيين فى

الثمانينيات بخصوص الأدب المغربى بـ"عنف النص"، إنما يمثل بدون منازع أحد الخيارات المركزية ـ بالمعنى الذى يريده بارت ـ للنص المغربى الحديث، كما يرتبط بمجموع الموتيفات التى تدور حول إشكالية بناء "الهوية الوطنية" أثناء وبعد الفترة الاستعمارية. إنه ونحن نحتفظ فى أذهاننا بمختلف التحولات لما عرفه فرانز فانون Fanon بـ"المؤشر الشمال إفريقى"، فمن المناسب محاولة بيان العلاقات المحصورة ـ الحادثة بين الكتابة والصوت ـ فى سياق تاريخ أنساق التمثيل والممارسات الجمالية فى البلدان المغاربية.

التوثيق المكتبى للتراث المدون

وقد شارك الأستاذ غسان كلاس ـ مدير الثقافة بدمشق ـ بدراسة حول "دور المكتبات فى توثيق التراث بأشكاله" أشار فيها إلى أن هناك فرقًا شاسعًا بين الشفاهى والمنطوق والمكتوب من الكلام، من حيث مرجعياته وقواعده فى إطار العلاقات الاجتماعية والاحتكاك الحضارى والمدنى بأشكاله المختلفة. ويضيف كلاس أنه بعيدًا عن التقسيمات الجغرافية والتاريخية واللغوية أيضًا، يبقى لكل مكوناته وإسهاماته تكاملاً واتساقًا وتوالدًا والتى تعتبر بشكل أو بآخر من نسيج الأمة ومخزون ذاكرتها بحيث غدا جزءًا من التراث الذى يجب المحافظة عليه صوتًا وصورة. ولاسيما فى إطار اتساع العولمة وانتشار قدراتها وأدواتها، مما يقضى وضع تصاميم أرشيفية ومكتبية لحفظه وصيانته ليكون فى متناول الأجيال بأساليب علمية معاصرة. وقد تناول الأستاذ كلاس عددًا من القضايا من بينها توثيق المعالم التاريخية والآداب الشعبية والمدونات... إلخ.

كما حفلت ورقة محمد على العريبى ـ الجامعة اللبنانية، قسم الفلسفة ـ المعنونة "الهوية العربية فى الموروث المنطوق : إشكالية الحفظ والتدوين" بعدد من المحاور المهمة حيث ناقش هذ القضية من خلال بعض النماذج المرتبطة بتراثنا العربى المتداول شفاهة وطرائق ومناهج توثيقه وتدوينه. كما ناقش الخطاب الإقليمى : اللغة/الهوية، وسلطة الاعتراف بالفئات الإثنية.

الشفاهية والكتابة فى العادات والتقاليد والطقوس

وفى إطار بحث الشفاهية والكتابة فى الطقوس الشعبية والعادات والتقاليد، قدم الدكتور هاج مليانى ـ الأستاذ بجامعة مستغانم ـ الجزائر ـ ورقة بعنوان: بقايا تقليد شفاهى أم شفاهية التعويض؟ نموذج البراح والإهداء Vestiges de tradition orale ou oralité de compensation? Le cas du BERRAH et de la Dediace والبراح والتبريحة يمثلان هنا ممارسة شفاهية ما زالت حية فى الفضاء الاجتماعى الجزائرى وتعود فى الوقت ذاته إلى مجموعة من القيم المؤسسة للجماعة الشعبية: الشرف ـ التضامن القرابى.. إلخ. كما تمثل خيارات جديدة لتحديد الذات وللتقييمات الاجتماعية. ويشير الدكتور هاج إلى أهمية النظر فى استمرارية نشاط الإهداء عبر تحولاته وتكيفاته وإعادة صياغاته التى تجعله قابلاً للملاحظة ومتفردًا فى فضاء التداخل والتبادل الاجتماعى. وتشير الدراسة الميدانية والتحليلية إلى أن قيمة الشرف تتجلى من خلال ممارسة الإهداء باعتباره طقسًا للصراع ورسمًا لممارسة الهبة ورد الهبة أو ترجمته فى التيارات اللغوية: من الأكثر معيارية إلى تلك التى تخرق المعايير، وهى ظاهرة تنشط دومًا من خلال التكيف مع السياقات الاقتصادية الجديدة، أو يتم بثها عبر عوالم جديدة للتمثيلات. وفى هذا السياق العام من الممارسات الاجتماعية التى تجند باحتفالياتها، وأيضًا من خلال الترديد للكلام ذى الإيحاء الشعرى، والعناصر المستمدة من التراث والمأثور، كل ذلك يظهر اليوم وكأنه قد فقد وظيفته، ولم يبق موجودًا سوى فى الاستعراضات الفولكلورية أو بقايا لقديم اندثر. إن البراح والصيغة الموجهة والإهداء باعتبارها فاعلاً وأشكالاً للتداخلات اللغوية، هى أمثلة معاكسة من حيث كونها مندرجة فى الوقت نفسه فى مدة زمنية طويلة، وبغرض التكيف مع الظروف الجديدة، وتحقق التنوع لمجتمع يبحث عن إعادة تشكيل لمكوناته ومعاييره وقدمه لتكوين الرابط الاجتماعى.

أما الباحثة مريم بو زيد ـ المركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر ـ فقد عرضت لموضوع جديد نسبيًا فى إطار الشفاهية والمنطوق يحمل عنوان "أشكال الجد والهزل عند الطوارق". مشيرة إلى أن أشكال الجد والهزل La plaisanterie لم تأخذ حقها من الدراسة فى جل الأدبيات الإثنوغرافية والأنثروبولوجية التى اختصت بمجتمعات وثقافات الطوارق. فقد يتم التعريج، عرضيًا، على شكل من أشكال المزح المتعلق بعلاقات القرابة والمنتشر فى عموم تلك

المجتمعات دون استثناء، كما لم يتم التطرق لتلك الممازحة بمحاولة التحليل والتفسير وربطها بسياقاتها الاجتماعية والثقافية والتاريخية. وقد حاولت الباحثة أن تتعرض لأشكال الممازحة الموجودة فى مجتمعات "الأزجر" خاصة مع محاولة النفاذ فى الممازحة القرابية والأشكال الأخرى، بقصد الوقوف على ما يخفيه المزح من تاريخ مقلق للذاكرة وموجع للتذكر، من خلال العلاقات داخل التراتبية الاجتماعية من جهة، والعلاقات بين القبائل من جهة أخرى، لمحاولة الوقوف على تأسيس أسطورى وتاريخى لظواهر أساسية فى هذه المجتمعات، تغلف بقالب ضحك، وتضمر محطات حرجة عاشها المجتمع وما يزال يعيشها.

الشفاهية والكتابة فى معتقدات الأولياء

ومن بين الموضوعات التى تناول أصحابها موضوع المعتقدات الشعبية، تبرز ورقة خياط سليم - المركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - بعنوان "الخديم فى طاعة الولى: التعبئة بالكلمة وتدجين التاريخ"، أشار فيها إلى أن ما نسميه بذاكرة ولاية "صُلاح الهامش" مقارنة بمفهوم "صُلاح المركز" الذين تدعمت مراتبهم ومكانتهم أيضًا بفضل ما كتب عنهم، وبفضل ما أنتجته هذه الفئة من مفردات ثقافية ومعان رمزية، نستنتج فى نهاية المطاف - يضيف خياط سليم - أن أغلبية ما نتغنى به كميراث ثرى وكأدب شفاهى - نحن معشر المثقفين - إنما يمثل بالنسبة لهذا المجتمع الأسود تاريخًا شخصيًا يعيشه كشريحة أنهكتها سيطرة الأقوياء، للتعمق فى ممارسة المعارضة والمقاومة، من خلال أفعال الترويج والتعبئة بالكلمة، التى تحمل فى نطقها كل إيقاعات القوة الإلهية والمصنفة فى خانة المقدس، لكى لا يستطيع أحد تكذيب محتواها أو تصغيرها فى عين الأغلبية. ويقدم الباحث نماذج ميدانية من الروايات المرتبطة بالأولياء بالجنوب الشرقى لصحراء الجزائر مثل سيدى "الحاج على التماسينى".

الشفاهية والكتابة فى الحكايات الشعبية

حظى موضوع الحكاية الشعبية بالنصيب الأكبر فى مداخلات الملتقى الذى احتفل بسبع ورقات مختلفة فى بحث الحكاية الشعبية بين الشفاهى والكتابى فى كل من مصر وليبيا والجزائر والمغرب ولبنان، وإن كان للباحثين الجزائريين ما يقرب من نصف هذه المداخلات، والتى نبدأها بالطرح الذى قدمه الدكتور عبد الحميد بورايو - كلية الآداب واللغات بجامعة الجزائر - متناولاً البعد الأدائى للإبداع الشعبى من خلال ورقته التى حملت عنوان "سلطة المكتوب فى الأداء الشفاهى لقصص المآثر فى حلقات المداحين"، أشار فيها إلى أن أداء قصص المآثر يمثل ركنًا أساسيًا من أركان الممارسة الفنية المؤداة من طرف "المداح"، وهو الراوى المحترف الذى ظل يجوب الأسواق ويتجمع حوله الناس لعهود طويلة، منذ القرن التاسع عشر لغاية العشرينيات. وقد ارتبطت هذه الممارسة بسياق ثقافى وتاريخى معين عند ظهور أداء أغانى المآثر Chansons de gestes باعتباره فنًا يستند بصفة أساسية على المأثور المكتوب بصفته ذاكرة جمعية.

وترمى مداخلة الدكتور بورايو إلى طرح مجموعة من الأسئلة، تعالج محاولة الإجابة عنها طبيعة العلاقة بين الأداء الشفاهى للقصص والتراث العربى الإسلامى الذى استمدت منه هذه الأشكال القصصية، باعتباره أولاً وقبل كل شئ ذاكرة جمعية يتم استحضارها فى سياقات تاريخية معينة من طرف الجماعة الشعبية. ولهذه العلاقات مستويات مختلفة من أهمها المستوى التداولى المتعلق بهيمنة المكتوب المقدس، واستراتيجية المقاومة الثقافية المبنية على الهوية واللجوء للتاريخ القديم من أجل الاحتماء به لمواجهة الحاضر المتأزم. وعلى جانب المستوى التداولى هناك المستوى الموضوعاتى الذى يتعلق بالموضوعات المستمدة من حياة الجماعة الإسلامية الأولى المؤسسة (السلف المقدس)، وبموضوعات الحياة اليومية التى يعيشها المتلقون المساهمون فى صنع الخطاب الشفاهى.

أما الدكتورة طراحة زاهية - كلية الآداب، جامعة مولود معمرى/تيزى وزو/الجزائر - فقد اختارت مدخلاً جديدًا فى بحث موضوع الشفاهية، من خلال ورقة بعنوان "إثنوغرافيا الشفوية: حكايات من جرجرة (١٩٨٨-١٩٩٥) نموذجًا، وهو مدخل يتكامل منهجيًا مع ما طرحه الدكتور بورايو فى موضوع الأداء الشفاهى. وتشير الدكتورة زاهية إلى أنه ما يزال يُقال الكثير حول إشكالية الشفوية، التى تُعرف انطلاقًا من مقارنتها بالكتابة. وكان جل ما قيل مرتكزًا على آراء الغير المستقاة من مراجع نظرية أو معاينات ميدانية أجنبية. كما تشير إلى أن إشكالية الشفوية المطروحة بإلحاح فى وقتنا الراهن قد دفعتها إلى دراسة هذا الموضوع من وجهة إثنوغرافية تتميز بحضور

والتقاء الراوى بالمروى له وبظروف الرواية وفنياتها وقد حاولت الإجابة عن الخصوصيات والإشكاليات التى تطرحها شفوية الرواية فى الميدان: من يروى الحكاية؟ ولمن تروى الحكاية ؟ ومتى وكيف وماذا ولماذا تروى الحكاية؟ وتنطلق الإجابة من المعاينة الفعلية العميقة والدقيقة من الميدان، والتى تطلبت منا سنوات طوال من الإقامة والمعاينة بالمشاركة وتدرج التحقيق، وما إلى ذلك من تقنيات جمع المعلومات التى عمل بها علماء الأنثروبولوجيا الثقافية (الوظيفية) مثل مالينوفسكى.

وفى إطار بحث النصوص المدونة للحكايات، قدم الدكتور شرايبى أبو بكر ـ المعهد الوطنى للغات والحضارات ـ ورقة بعنوان "الشفاهية والكتابية فى حكايات ألف ليلة وليلة" oralité et écriture dans les 1001 nuits أشار فيها إلى أن مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة وصُفت بأنها أدب شفاهى أو أدب شعبى، غير أنه من المناسب التذكير بتاريخ النص وطبيعة القصص التى تشكله، من أجل تحديد درجة شفاهية الليالى ودرجة انتساب النص للأدب العربى الرسمى. وتتمثل الفكرة الأساسية فى بيان أن التمييز بين شفاهى/كتابى هو تمييز قليلاً ما يكون حصيفًا إن لم يكن مرفوقًا بمقاييس تصنيف إضافية، خاصة على مستوى "الرواية" ـ "اللغة" فى النص فضلاً عن تقنيات الرواية.

وقد تناول الدكتور ابراهيم عبد الحافظ ـ المعهد العالى للفنون الشعبية بالقاهرة ـ موضوعًا شديد الخصوصية فى العمل الميدانى اختار له عنوان "الفضلة الشفاهية فى عالم الكتابية : دراسة للحكاية الشعبية فى واحة سيوة". وقد استخدم مصطلح "الفضلة الشفاهية" عند والتر أونج والتى قصد بها تلك الخصائص الشفاهية التى تبقى فى عالم الكتابية بعد إدخال الكتابة. وتثير الدراسة قضية تحول النص الحكائى الشعبى فى ظل التطور السريع فى وسائل الاتصال الحديثة وانتشار التعليم وازدهار السياحة فى جميع مناطق المعمورة، بما فيها المناطق النائية التى كانت مغلقة تمامًا من قبل. ويطرح الدكتور عبد الحافظ تساؤلاً مفاده : ماذا يحدث للنص الشفاهى عندما تتغير سياقات أدائه وتتعدل مواقف تلقيه ونوعية المتلقين؟ وتقوم المادة الميدانية التى اعتمدت عليها الدراسة على عدد من الحكايات جمعت من واحة سيوة بمصر عام ٢٠٠٧ . حاول الباحث من خلالها رصد التحول الذى اعترى تلك الحكايات من حيث الوظيفة، والبنية السردية، والسياق الذى تداولت فيه الحكايات، ودلالاتها الرمزية، ثم قدم فى النهاية مقارنة لإحدى هذه الحكايات بأخرى مدونة فى كتاب من كتب الأطفال.

وفى مجال رصد الحكايات الشعبية المغربية وعلاقتها بالأمثال، قدم الدكتور غانم عبد الرحمن ـ قسم الأنثروبولوجى، كلية الآداب بنمسيك، الدار البيضاء ـ ورقة بعنوان "الحكايات والأمثال الشعبية : الدلالات الرمزية والثقافية". شرح خلالها تمثلات الحكاية الشعبية والمثل الشعبى، باعتبارهما يندرجان ضمن أشكال الخطابات الشفاهية والمنطوقة والتى تتضمن أبعادًا رمزية عميقة، والتى يؤشر عليها المتن المدروس المنتمى للثقافة والنصوص الشفاهية المتداولة وسط المجتمع المغربى (حوالى ٢٠٠ من الأمثال المغربية وبعض النماذج من الحكايات الشعبية). ويضيف الدكتور غانمى قائلاً: أن هذه التمثلات تغوص فى أعماق المجتمع وحفرياته الأنثروبولوجية والإثنولوجية والرمزية الخصيبة، عبر وسائل تعبيرية تتضمن الكثير من التجليات الثقافية فى الحكاية الشعبية من دلالات خرافية وأسطورية، كما نجد فى عدد من الثقافات الإنسانية، التى يتم فيها الاحتفاء بهذه الرموز لقرون من الزمن، وتوصيفات نفسية وأخلاقية وإيحائية وممسوخات للأشياء وحيوات الإنسان والحيوان، والمزج بين الكائنات. وبدورها تعبر الأمثال عن رؤى وجذور ثقافية محملة بخصائص جمالية فى بنياتها، من إيقاعات متنوعة (ثنائية، ثلاثية، رباعية، موسعة) فى اتساق واتصال متين بديناميتها الرمزية والثقافية، التى تشى بطبيعة الأنظمة والأنسقة الاجتماعية والتاريخية التى تتميز بالتنوع والتغير، وارتباط ذلك بحوافز وشفرات الذاكرة الحية ومختلف التجسيدات التخييلات والإشارات الرمزية العتيقة، كتعبير عن الاستقطابات الاجتماعية التى يجسدها مجتمع المنطوقات والخطابات وهيمنة شعائرية الكلام.

وفى مجال بحث الحكاية الشعبية الليبية، قدم الأستاذ حسن الأشلم ـ المركز الوطنى للمأثورات الشعبية بليبيا ـ ورقة بعنوان "خطاب الحكاية الشعبية بين الشفاهية والكتابية" عرض فيها لنماذج دالة من الحكايات الشعبية الليبية التى مثلت مناطق ثقافية بالمجتمع الليبى.

وقد اختتمت مجموعة المداخلات حول الحكاية الشعبية بالورقة التى تقدم بها الراوى الحكاء الأستاذ درويش جهاد ـ لبنان ـ الذى عرض لورقة حملت عنوان : لماذا أروى الحكايات Pourquoi je raconte des histoires أشار فيها إلى أن الفكرة القائلة بأن "الحكاية تعيد تنظيم العالم لكى تنقذه من الفوضى" تعكس لديه ما حدث فى لبنان أثناء الحرب. يقول جهاد "لقد رأيت أطفالاً يضحكون وهم يستمعون للحكايات فى ملجأ، بينما كانت الدبابات الإسرائيلية تتقدم نحو مدينة قانا. وكانت تتاح لى الفرصة ـ فى مرات عدة ـ لكى أرى أمى بنفسها بالفطرة فى خضم حكاية، لكى تهدئ من الخوف الذى ينتابنا من جراء القذائف والموت والذى كان يسكن أنفس الصغار والكبار. قمت أنا بنفسى برواية الحكاية فى لحظات صعبة أثناء هذه الحرب، وأدركت كيف أن الحكاية يمكنها أن تبعث الأمل من جديد، ولو للحظات، كيف كانت تعلم ما هو جوهرى، وكيف كانت تربط العلاقة ما بين البشر. ومنذ ذلك الحين ـ والكلام لا يزال للراوى جهاد ـ لم أتوقف عن الحكى. ولم أتوقف قط عن خوض غمار ثروات الشفاهية فى منطقتى ومناطق أخرى من العالم. كان يبهرنى ما كنت أرويه.. إنها لآلئ منحوتة عبر قرون من ممارسة التخييل والحكمة التى تكشف عن عمق النفس البشرية. وبفعل الحكى، وبفعل قيامى بدور التواصل، أدركت بأن الحكاية صلة وصل مع الآخر الذى يشبهنا والذى يختلف عنا. أدركت أيضًا أنه عندما نتيه... عندما يضيع منا الهدف، يمكن للحكاية أن تكون دليلنا، أن تشدنا لجذورنا، هذه الجذور تربطنا أكثر بالإنسانية من أن تشدنا لبلد بعينه.

الشفاهية والكتابة فى السير الشعبية

فى مجال بحث عناصر المأثور الشعبى المرتبطة بالسيرة الشعبية عرضت مداخلتان من مصر، الأولى قدمها الدكتور مصطفى جاد ـ المعهد العالى للفنون الشعبية بالقاهرة ـ بعنوان "جدلية العلاقة بين الشفاهية والكتابية : دراسة حالة لنص شعبى" الذى عرض فيها رصدًا لحركة النص الشعبى ومروره بمراحل عدة من الكتابية إلى الشفاهية، مما نتج عنه ثراء وتجديدًا فى عناصره. وذلك من خلال نص شفاهى لسيرة سيف بن ذى يزن حاول من خلاله تتبع مراحل تداوله فى سياقاته التراثية المدونة حتى ولوجه على النحو الشفاهى. كما قدم الدكتور جاد فرزًا لبعض العناصر التى وردت بكل من النص المحفوظ بالمصادر التراثية، والنص الشعبى المطبوع، والنص الشفاهى، للوقوف على جدلية العلاقة بين الشفاهى والمدون، ومدى ما أنتجته عمليات التناقل ما بين إبداع لعناصر جديدة وإهمال لعناصر قديمة، والمرور على بعض العناصر دون تفصيل. فضلاً عن تغير خطاب الحكى Dis-cours الشفهى، ووظيفته Fonction. ليصبح لدينا نصًا جديدًا تحول من شكل السيرة Sira Epopée- إلى شكل الحكاية Narrativitè. ويقوم تحليل النص من خلال ثلاث مجموعات من العناصر، الأولى : عناصر دينية تربط بين البطل والأنبياء وحكايات القديسين. الثانية : عناصر تاريخية تحول الصراع القديم بين العرب والأحباش إلى صراع حديث بين المصريين والإنجليز. الثالثة : عناصر دراميـة حول ميلاد البطل ودور الأم فى حماية الإبن. وتخلص الورقة إلى تساؤل محورى : هل قمنا برصد دقيق وشامل لتوثيق عناصر التراث الشفهى العربى؟. وهل نملك قائمة مصنفة لتراثنا المنطوق حتى نعرف ما إذا كان هناك عمليات محو مقصودة، أم أن الأمر بفعل فاعل هو نحن؟!

أما الورقة الثانية فى مجال السير الشعبية بالملتقى، فقد كانت للأستاذ محمد حسن عبد الحافظ ـ الباحث المصرى فى الأدب الشعبى ـ بعنوان "سيرة بنى هلال : الشفهية ودرس الاختلاف". ويشير حافظ فى ورقته إلى : أنه ليس ثمة امتياز للثقافة المكتوبة (العالمة) على الثقافة الشعبية (الشفهية) فى مضمار التعبير عن الذات، فكلاهما يشكل طريقة من طرق هذا التعبير، اللهم إلا فى ما بينهما من تفاوت فى درجة النظام والتعقيد، حيث تبدو الثقافة المكتوبة أكثر تراكمًا. يتبدى ذلك بوضوح فى مجال كتابة تاريخ كل منهما، حيث حظى تاريخ الثقافة المكتوبة بالامتياز، فيما لم يحظ تاريخ الثقافة الشعبية (أو ما يعرف بالتاريخ الشفهى) بكبير اهتمام يليق بمكانته فى بناء المجتمع الثقافى. ويضيف حافظ قائلاً: إننا إذا انتقلنا من مجال التاريخ إلى مجال الأدب، فإن القياس على ما أحدثته الكتابة من تغير فى المفاهيم النقدية هو الجذر الأساس للمشكلة التى يعانى منها الباحثون فى دراسة الأنواع الأدبية الشعبية. ومن خلال هذا المدخل، يقدم حافظ نماذج ميدانية من نصوص السيرة الهلالية التى جمعها من صعيد مصر، ليبرهن على الثراء الفنى الذى أحدثته الشفاهية فى نص شعبى يحمل عددًا من المضامين السوسيو ثقافية ومجموعة من القيم الرمزية المرتبطة

بالجماعة الاجتماعية فى صعيد مصر. ثم ركز الحديث على صوت النساء فى سيرة بنى هلال، سواء داخل نص السيرة، وشخصياتها النسائية. أو عبر الرواية الشفهية التى جمعها حافظ من السيدة رتيبة فرغلى رفاعى.

الشفاهية والكتابة فى الشعر الشعبى

وفى مجال بحث الشعر الشعبى قدم الباحث محمد سرير - باحث بمركز الأبحاث CRASC، الجزائر - ورقة بعنوان "بنية الخطاب الشفاهى فى الشعر الشعبى" أشار فيها إلى أن الخطاب الشفهى فى الشعر الشعبى ذو بنية خاصة، وتتسم بالمعنى الدلالى العميق الذى يمتد إلى المعنى والصورة دارسًا ذهنية المتلقى محكمًا إياها الشاعر. ومن خصائص هذا الشعر أنه اتسم واتصف بالشفاهية، حتى إننا نرى تغيير قائله يحدث تغيرًا فى المعنى والدلالة، وحتى ما يثير قضية المعنى وصفة الشفاهية التى لا تنبئ عنها الكتابة، فهذه الأخيرة صوت صامت يخفى الكثير من المعانى. أما الشفاهى، فهو صوت ناطق. كما نجد إشكالية أخرى تمثلت فى الفردية والجماعة، وخاصة فى الشعر الشعبى، هو تفسير وتعبير عن حالة ما، وترديده على مجموعة من الألسن وفى زمان ومكان مختلفين، ما يجعله يخرج من الفردية ليدخل إلى الجماعة، وإن خلا من الجماعة فلا معنى له. وطرح سرير مجموعة من التساؤلات التى تثير بعض الإشكاليات، فتغير الألسن يؤدى إلى اختلاف المعايير التى تقاس بها ويقعد بها، فأى المعاير نأخذ؟ من هنا، يكتسب الخطاب الشعرى الشفاهى أبعادًا دلالية متباينة يصعب ضبطها فهل إلى ذلك من سبيل؟ أين يكمن الإبداع وحرية التعبير؟ فى الشفاهى أم الكتابى؟

أما الدكتور أحمد لمين، فقد قدم ورقة بعنوان "تقاليد الشعر الشعبى الجزائرى بين الشفاهى والكتابى" كشف خلالها عن الكثير من العناصر الشعبية من خلال قصيدة للشاعر السماتى، حيث تناولها بالشرح والتحليل مبرزًا علاقة الشاعر وتأثره بالتراث الشعبى.

الشفاهية والكتابة فى التعبير الغنائى

ومن بين الأبحاث التى عالجت الإبداع الشعبى الغنائى تبرز ورقة الدكتور شعيب حليفى - كلية الأداب بنمسيك، الدار البيضاء - بعنوان "الجغرافية الشفاهية : تمثيلات الحياة فى التعبير الغنائى الشعبى بالمغرب"، قدم فيها قراءة فى شكل من أشكال الثقافة الشعبية وهو التعبير الغنائى الشعبى باعتباره نشاطًا شفاهيًا متداولاً، يتعرض باستمرار للتكييف والتعديل والإضافات ضمن نسيج فنى ثقافى له علاقة جمالية مع الحياة بتفاصيلها المتناقضة. وجاءت مقاربة الموضوع انطلاقًا من الجغرافية الشفاهية ومساهمتها فى تحقيق ثراء فنى. وقد اختار الدكتور حليفى نماذج غنائية عدة للتحليل والتمثيل منها ما يعود للأربعينيات من القرن الماضى ومنها ما هو حديث نسبيًا.

أما الدكتور معقال حمد لخضر - المركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - فقد تناول مدخلاً آخر فى التعبير الغنائى من خلال ورقته المعنونة بـ "الشفاهية المعاصر الجزائرية فى مواجهة طرق المراقبة : دراسة نموذج من مدونة فى الأغانى الجزائرية عربية وشاوية وقبائلية -L'oralité moderne al gérienne face aux procédures de contrôle"، حيث تبنى منهج ميشيل فوكو فى ما أسماه "طرق المراقبة" مشيرًا إلى أن المدونات التى ستكشف هذا التحليل، تخضع للمبادئ اللسانية والأنثروبولوجية التى اقترحها فوكو منذ سنوات وهى : مبدأ توزيع الملفوظات، ومبدأ كفاءة الخطابات المكونة لمجرات خطابية، والمدونات المنتقاة بهذه المناسبة تتعلق بموضوعات الانعتاق (عتق للفرد بقدر ما هو عتق للجماعة) وبموضوعات خاصة بالمرأة (وضعية، تمثيل..إلخ) من خلال بعض الأغانى من التراث الجزائرى المعبر عن منطق تاريخى للتغيرات والتحولات، ونقصد بها أغانى عيسى الجرمونى المرزوقى الحركاتى (١٨٨٥-١٩٤٥) وأغانى الشيخ الحسناوى الخلواتى (-٢٠٠٢) ويشير دكتور لخضر على أن البحث يهدف إلى مساءلة صناع الأحلام ومصادر الوحى للمسارات الذاتية (حب، عشق، شكوى، ثورة، التزام، استسلام..إلخ) والذين يمثلون الفاعلين الحقيقيين النخبويين للحركات الاجتماعية، ويكونون الهدف الوحيد من أجل كشف وفهم الاستراتيجيات الخطابية التى قاموا على تنميتها بغرض توعية وتلقين مجتمعهم ومواطنيهم بالمشاكل الكثيرة الظرفية التى تتطلب إجابات خاصة. وسوف يتم استحضار المدونات من خلال تصنيفاتها ليس فحسب الموضوعية (سياسية - دينية - جنسية)، لكن أيضًا اللسانية (لهجات الحياة اليومية الشفاهية، ويقصد بها العربية الجزائرية المشتملة على الشاوية المستعملة عند القبائل)، وكذلك الأمازيغية (اللهجة الشاوية واللهجة القبائلية).

وقد تعرضت المداخلات العلمية بالملتقى إلى موضوع الشفاهية والمنطوق والكتابية من زوايا إبداعية أخرى فى التراث الشعبى، فناقشت بعض الأوراق موضوع المسرح وأشكال الفرجة فى الجزائر خاصة (ثلاث مداخلات)، على حين كان من نصيب سوريا مداخلة واحدة. ونبدأ بمداخلات الجزائر حيث قدم الدكتور بوحبيب حميد - أستاذ مساعد جامعة عبد الرحمن ميرة / بجاية - ورقة بحثية بعنوان "الشفوية : المسرح والخطاب النسوى" Oralité, théâtralité. et conte discours féminin، تناول فيها قراءة تأويلية فى حلقات الرقص النسوية مشيرًا إلى أن هذه الحلقات هى فضاءات مغلقة ممنوعة على الرجال، تقوم فيها النسوة بالرقص ومحاكاة مشهد الغواية والمغازلة والجنس فى جو من المجون des orgies والتهتك. وفى غمرة تلك القهقهات والضحك يقمن أيضًا بتفكيك صورة الرجولة، كما يردها المجتمع الأبوى، إنهن ينتجن خطابًا نسويًا مضادًا. ويؤكد الدكتور بوحبيب على أن هذه المشاهد لا تتوقف فى حدود المحاكاة البدنية فحسب، حيث إنها مشهدية مركبة من اللعب والرقص والطقس المسارى الموجه للعذارى والصبايا اللائى لا يعرفن عالم الذكورة إلا يوم زفافهن. ويقدم بوحبيب فى مداخلته قراءة تأويلية بالاعتماد على آليات القراءة الغادامیرية مستفيدًا من المعارف التى تحققت فى ميدان الشفويات على يد زومتور وغيره. ويتسائل الدكتور بوحبيب عن الشفوية كلغة مميزة مختلفة عن اللغة اليومية، لأنها لغة الجسد، أى اللغة الأولى. وفى النهاية، يتساءل عن الأسباب التى منعت تطور هذه الحلقات النسوية إلى مسرح حقيقى.

وقدمت فاطمة ديلمى - المركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - دراسة حول "تقاطع الأنثروبولوجى والمسرح"، مشيرة إلى أنها ظاهرة تجلت من خلال التفكير فى الأصول والسعى للعودة إليها، والتى ميزت كثير من نشاطات الإنسان لا سيما الفنية والإبداعية منها. ولم يكن هذا البحث - تضيف فاطمة ديلمى - إلا استجابة لذلك التفكير الفلسفى الأعمق الذى أعاد النظر فى عدد من الأسس التى قام عليها الفكر والحضارة الغربيين - اللذين مثلما اغتالا الحياة بصنع آليات الدمار اغتالا المسرح بتوفير تقنيات الإيهام والتخدير وإخفاء التناقضات. وقد ظهرت فى الفكر الغربى فكرة "العودة للأصول" وهى تلك الأصول التى ظلت حية عند الآخر، لتبرز سعى الغرب المأزوم عن ماض مفقود، ولقد تنامى هذا التفكير فى الأصول ليشمل العلوم الطبيعية فى البداية ثم تبنته العلوم الإنسانية، فالفنون. وقد حاولت الباحثة على هذا النحو رصد بواعث هذه الظاهرة وتجلياتها وآثارها من خلال المسرح بشكل خاص.

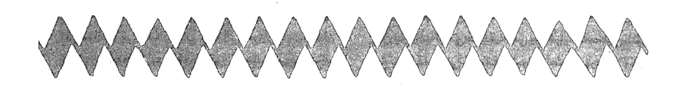
وقدم الدكتور أحمد بن نعوم - جامعة بربينيون، قسم الاجتماع والبوفسير بالمركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - ورقة بعنوان الطقس كناسخ للصوت Le rite comme scripteur de la voix يعرض الدكتور نعوم لمفهوم الإيقاع باعتباره يمثل أثرًا عميقًا ونفسيًا للصوت وللدّال، إن الصوت هو التعبير عن الجسد الاجتماعى والانطباع الذى يتركه هذا الأخير على الأجساد الفردية. وأشار الدكتور نعوم إلى وجود تجربة مشتركة ظلت تقاوم ثم اندرجت فى حياة المجتمعات المغاربية والساحلية، حيث ظل القول غير مفصول عن الفعل! وهى تجربة أصبحت شيئًا فشيئًا مبتذلة، لأنها أصبحت شيئًا فشيئًا نادرة وهى الحديث فى حلقات المدح (الرواية المحترفة). ففى هذه الحلقات نجد جمهور المستمعين والراوى يتبادلان كلمة حية فى فضاء يكون فيه الصوت مسكونًا بمرحه للقصص المقدس، الحكايات، والأساطير. إن التمثيل لا يمكن أن يقوم كفعل دال من جديد الطقوس، تندرج هذه الأخيرة فى إيماءة الجسد من خلال السماع أو من خلال النشاط الطقسى، فالمعنى يكون متحققًا فى المجتمعات، فما يُقال بصوت مسموع وما يتقاسم يخضع للنسخ وللنسج عن الراوى المحترف والمداح والشاعر، وحتى المهرج ينسج الكلمة ويجعلها تحيل على أنساق الدلائل المندرجة فى فضاء الأداء نفسه. فالإيقاع - باعتباره أثرًا مكتوبًا - يمحو حينئذ الفوضى، والذى بدوره يمكن أن يجعله غامضًا، فعندما تدخل المجتمعات فى أزمة حينئذ لا يكون الصوت منسجمًا ويصبح غير دال، ثم يصبح ضجيجًا عندما لا يتوفر القلم الذى يعيد إليه توازنه.

أما الورقة التى تناولت موضوع الفرجة من خلال المأثور الشعبى السورى، فقد تقدم بها الأستاذ كامل إسماعيل - مدير التراث الشعبى السابق بوزارة الثقافة السورية - والتى حملت عنوان "الشفاهية والمنطوق"، أشار فيها إلى أن الشفاهية فى تنوع أساليبها السردية تعطى الحيوية والتنوع المرتبط بالبيئة وأسلوب التعبير المستمد من

الوسط الثقافى. وقد عرض لبعض النماذج الدالة من خلال الحكايات والسير والملاحم الشعبية التى تروى فى المقاهى (بالنسبة للمدن)، أو خيمة شيخ القبيلة البدوية أو "مختار القرية"، التى تعد الحامل الوحيد للثقافة العربية الشعبية المشتركة فى كل أقطار الوطن العربى، مشرقه ومغربه، شماله وجنوبه، حيث كان الحكواتى ولاعب خيال الظل من أهم شخصيات الأحياء الشعبية لما يقدمانه من تسلية ومتعة وتثقيف وبخاصة فى الليالى الرمضانية. وكان الشاعر المتجول - أى المغنى العازف - يرافق البدو فى حلهم وترحالهم يقص عليهم الحكايات والسير والأخبار نثرًا وشعرًا على أنغام الربابة. ومن ثم، فقد كانت الشفاهية هى الحامل الأساسى للثقافة الشعبية فى مجتمع يعد معظم أفراده من الأميين. وقد تعرض كامل إسماعيل فى ورقته أيضًا إلى دور اتفاقتى اليونسكو حول التراث اللامادى وتنوع أشكال التعبير الثقافى، فى تشجيع البلدان والأفراد على توثيق أشكال التعبير الشفاهى. وقد أفرد جانبًا من محاضرته حول تجربة "مكنز الفولكلور المصرى" وتطبيقه فى جمع وتوثيق التراث الشعبى من مختلف المحافظات السورية.

الشفاهية والكتابة فى فن التصوير

وفى مجال الربط بين الشفاهية والكتابة فى علاقتها بالتصوير، قدم الدكتور سليمان حاشى - مدير المركز الوطنى للبحوث فى عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بالجزائر - ورقة بحثية تناولت إطارًا جديدًا لبحث الشفاهية والكتابة بعنوان "مقاربة أنثروبولوجية للفن التصويرى لما قبل التاريخ : تحليل جدارية تين هاناكتن (طاسيلى ن أجر) Une approche anthropologique de l'art figuratif préhistorique Saharien: Analyse de la fresque de Tin Hanakaten (Tassili n Ajjer). ويشير الدكتور حاشى إلى أن الفن الصخرى الصحراوى قد تم الكشف عنه وتعرف عليه الناس عن طريق النشر منذ قرن ونصف، وكان معروفًا مبكرًا فى أقدم حقب ما قبل التاريخ. وإضافة إلى المشاكل المتعلقة بقدمه، بتاريخه، بفنه التشكيلى أو بمحيطه والتى كانت محور انشغالات علم ما قبل التاريخ، يبدو لنا - يضيف الدكتور حاشى - أن هذا الفن لا يرفض إثارة أصناف أخرى من التساؤلات الأكثر قربًا من الأنثروبولوجيا، مثل تلك الخاصة بكل ما هو متغير، والتى يجب أن لا تظل خارج اهتماماتنا. ولا يبدو لنا منذ ذلك التاريخ أن الأمر من باب الرجم بالغيب عندما نفترض بأن الموروث ما بين الهندسة العامة لرؤية العالم عند الشعوب الحالية والمبادئ التى استند عليها فى تحقيق بعض الجداريات الصخرية الدالة لم ينقطع. إن ادعاء كهذا ليس معناه بأن الثقافة تشكلت فى كليتها فى لحظة معطاة أثناء فترات ما قبل التاريخ البعيدة لتتجمد نهائيًا وتبقى تكرر نفسها، بدون تغييرات، تحولات، تطورات، استبدالات، تجديد، وكأنها خارج التاريخ فى افتراض بأن الميراث فى تواصل لم ينقطع. ويرى الدكتور حاشى أن من يشغلون حاليًا مواقع هذا الفن التصويرى يكونون قد حافظوا فى ثقافتهم وفى رؤيتهم للعالم، وفى معارفهم الكونية على عناصر بناء، ظل ثباتها وتماسكها متخذًا عمقًا ووحدة أنثروبولوجية (بالمعنى الثقافى) وبالتالى يمكن - منطقيًا - تصور بعض الجداريات الكبيرة، وهو ما كشفه التحليل العلمى لجدارية "تين هاناكاتن" ومجموعة الأشكال والرموز التى تحفل بها.



مولد البسطاوى

رصد لمظاهر الاحتفال

أحمد أبو خنيجر

تتخذ الجماعة الشعبية من المناسبات الدينية المختلفة موعدًا كى تقيم فيه احتفالاتها، متخذة فى ذلك عددًا من الأشكال، كالموالد، وليالى إحياء الذكرى للأولياء والقديسين والمشايخ وغيرهم، ومهما كانت الجماعة صغيرة فلها وليها وحاميها الذى عليها أن تحتفل به وتقدسه، كنوع من التكريم للولى، وأيضًا تعلن الجماعة عن انتسابها الواضح والصريح لهذا الولى، وأنها تحت كنف حمايته ورعايته، وبالتالى لا يمكن التعدى على الجماعة، أو انتهاك حرمها. وتكون المناسبة فرصة لممارسة النشاط الإنسانى فى مختلف مظاهره وبقدر كبير من الحرية والانفلات من القيود الاجتماعية التى صاغتها الجماعة ذاتها، وكأنما بذلك تعيد التوازن للحياة التى لا يمكن تقيدها طوال الوقت.

تمثل ليلة النصف من شعبان ميراثًا قويًا وفعالاً لدى المسلمين، فهى الليلة التى ترفع فيها أعمال العباد إلى الله، وأيضًا هى ليلة تحويل القبلة من المسجد الأقصى إلى البيت الحرام، وأخيرًا هى إعلان عن قرب الشهر المعظم رمضان، كما أنها ليلة شهدت الكثير من كرامات الأولياء الكبار والمحليين، حسبما يرد فى المرويات الشفهية للجماعة الشعبية، والكثير منها مدون فى كتب التراث الصوفى، تضيف إليها الجماعة الشعبية، كما أنها تجدد فى الحكايات، خاصة مع أوليائها المحليين.

تتخذ قرية الكوبانية من يوم الثالث عشر والرابع عشر من شعبان موعدًا سنويًا للاحتفاء بوليها البسطاوى. تبعد الكوبانية حوالى خمسة عشر كيلومترًا شمالى مدينة أسوان، فى الجهة الغربية للنيل، تشمل القرية سبعة نجوع، يقع نجع البسطاوى فى القلب منها، يقوم أغلب نشاط أهلها على الزراعة والتجارة فى المحاصيل الزراعية، وإن كان التعليم جذب عددًا كبيرًا من أبناء القرية نحو الوظائف الحكومية، وتعلن الجماعة بوضوح عن انتمائها للقبائل العربية التى جاءت مع الفتح الإسلامى لمصر، جعافرة وعبابدة وأنصار وأدارسة وعباسيين وغيرهم.

البسطاوى، هو أبو اليزيد البسطامى، طيفور بن عيسى ابن آدم بن شروسان، ولد فى بسطام من أصل فارسى، ولم يعرف عنه التأليف، المتوفى عام ٢٦١ هجرية، صاحب المقامات والأحوال والأقوال المتفردة، التى كثيرًا ما خلطت نسبتها إليه والمتصوف الأشهر الحلاج؛ لم تذكر الكتب التى ترجمت له قدومه إلى مصر، وأشارت إلى أن وفاته كانت بالبصرة، ولكن أهل القرية يعتقدون فى وجوده هنا

وجثته قائمة فى مقامه، ولهم فى ذلك حكاية: إن أبا اليزيد كان سائحًا فى البلاد حتى جاء إلى أسوان، وسمع بأن الوثنيين يحتفلون بعيد لهم، فقرر الذهاب إليهم، وهناك اندس بين الكهان، لكن كبير الكهنة لما جاء وقت موعظته، سكت ولم يتكلم، فاستحثه الكهان، قال كيف أعظكم وبينكم مسلم؟! تلفتوا باحثين عنه، حتى وجدوه وقبضوا عليه، وجاءوا به قدام كبير الكهان الذى قال له: سوف أسائلك أسئلة إن أجبت عليها تركناك، وإن لم تجب عليها خرجت من عندنا محمولاً على أكتافنا مقتولاً. فقال أبو اليزيد: اسأل ما شئت. قال كبير الكهان: ما هو الواحد الذى لا ثانى له؟ وما هما الاثنان اللذان لا ثالث لهما؟ وما هى الثلاثة التى لا رابع لها؟ وما الأربعة التى لا خامس لها؟ وما الخمسة التى لا سادس لها؟ وما الستة التى لا سابع لها؟ وما السبعة التى لا ثامن لها؟ وما الثمانية التى لا تاسع لها؟ وما التسعة التى لا عاشر لها؟، ويقال إن الأسئلة كان عددها تسعة وتسعين سؤالاً بالكيفية نفسها، المهم أن أبا اليزيد أجاب عن الأسئلة ببساطة ووضوح، قال: أما الواحد الذى لا ثانى بعده هو الله سبحانه وتعالى، أما الاثنين اللذين لا ثالث لهما فهما الليل والنهار، وأما الثلاثة التى لا رابع لها فهى أعذار موسى عليه السلام للخضر وهى بعد خرق السفينة، وقتل الغلام، وإقامة الجدار، أما الأربعة التى لا خامس لها فهى الكتب المنزلة: التوراة، والزبور، والإنجيل، والقرآن. والخمسة التى لا سادس لها هى الصلوات الخمس. أما الستة التى لا سابع لها فهى الأيام التى خلق فيها الله السماوات والأرض. والسبعة التى لا ثامن لها فهى السماوات السبع. والثمانية الذين لا تاسع لهم فهم حملة عرش الرحمن، والتسعة التى لا عاشر لها فهى معجزات موسى عليه السلام: اليد ـ والعصا ـ والطمس ـ والسنين ـ والطوفان ـ والجراد ـ والقمل ـ والضفادع ـ والدم. وبعد أن أجاب أبو اليزيد عن كل الأسئلة، قال لكبير الكهنة: أسألك سؤالاً واحدًا. فقال كبير الكهنة: ما هو؟ قال أبو اليزيد: ما هو مفتاح الجنة؟ وفى رواية أخرى: ما المكتوب على باب الجنة؟ تلجلج الكاهن ولم يجب، فقال الكهان: أجابك على كل أسئلتك وأنت يجب أن تجيبه على سؤاله الوحيد. قال أخافكم. قالوا: لا تخف. قال: هل تتبعونى. قالوا: نعم. قال: مكتوب على باب الجنة: «لا اله إلا الله محمد رسول الله». فقالوا مثله، وأسلم كل من فى المعبد، وكان ملك البلاد ويقال له بهريف قد علم بما حدث فأقسم على أن يقتل أبا اليزيد البسطامى، وكان الملك ضريرًا تقوده ابنته، فصار يترصد البسطامى، وكان بهريف يجيد الرمى بالنبال؛ وفى يوم نزل البسطامى للنهر كى يتوضأ، وعلى الضفة الشرقية سمع بهريف ـ وكان حاد السمع ـ طرطشة ماء الوضوء فقال لابنته أهو؟ قالت نعم. فسدد سهمه وأطلقه على الجالس فى الضفة الغربية من النيل، وأصابه فى مقتل، تحامل أبو اليزيد حتى وصل لنخلة قريبة، وأخذ منها ليفة وسد بها نزيف الدم بعد أن نزع السهم الذى كان مسممًا، سار أبو اليزيد شمالاً حتى وصل للكوبانية، وهناك توفى، كفنه الناس ودفنوه قريبًا من النهر، بعد مرور مدة كبيرة من الزمان، جاء فيضان كبير حتى وصل ارتفاع الماء لقبر البسطامى وأخرج الجثة، والتى كانت تحتفظ بليونتها وكامل هيئتها، فيما عدا تهرؤ الكفن، قرروا نقله إلى مكان مرتفع وبعيد عن ماء الفيضان، الموضع الذى يوجد به المقام الآن؛ حين أعادوا غسله تمهيدًا لتكفينه ودفنه من جديد، وجدوا الليفة التى سد بها الجرح، قالوا نغيرها، وحين نزعوها، انبثق الدم وعاد النزيف، وضعوا خرقة لكن الدم لم يتوقف، بدلوها بقطن، والدم على حاله من النزيف، ولم يكن بد من إعادة الليفة لموضعها، وحين وضعوها انقطع النزيف، فحملوه ودفنوه فى القبة التى بنيت قريبًا من المسجد الذى كان يصلى ويتعبد فيه البسطامى فى حياته.

ملحوظة: بهريف الآن اسم لنجع على الضفة الشرقية للنيل، تقع فى الجنوب الشرقى لقرية الكوبانية، تواجهها من الغرب قرى غرب أسوان النوبية، يقال إن الملك بهريف قد أطلق سهمه من المكان الذى نبتت حوله البيوت مكونة نجوع بهريف، والتى تتبادل مع نجوع الكوبانية نوعًا من العداء والكراهية.

تبدأ مظاهر الاحتفال بمولد البسطاوى بقدوم باعة الحلوى والسودانى والحمص والأوانى الفخارية والألومنيوم، وأيضًا المراجيح، وباعة الماء وغرز الشاى وغيرهم، ويأخذون فى نصب خيامهم وعرض بضائعهم، يتم ذلك فى الشارع قدام المقام والجامع، بينما تعد ساحة الذكر والإنشاد فى البراح الواسع بين الجامع والمقام، يفرش الساحة ويقيم أعمدتها أبناء القرية، بمعاونة الكثير من المريدين والدراويش الذين جاءوا للاحتفاء بالولى الجليل، صاحب الكرامات والتى يتناقلونها هم وأبناء البلدة أثناء العمل.

بعد صلاة العشاء يبدأ الذكر والإنشاد، بعد أن تكون القرية قد تكفلت بتقديم الطعام لجميع الوافدين إليها من البلاد المجاورة، كما أنها ـ أى القرية ـ تستقدم منشدًا مشهورًا ليحيى الليلة، وهكذا تنطلق أشعار ابن الفارض والحلاج وابن عربى والجنيد وغيرهم من كبار المتصوفة، كما تجد الأشعار بالعامية، متخذة من الموال السبعاوى سمة أساسية فى البناء والغناء. يمتد الذكر والسماع حتى أذان الفجر فينهض الجميع لأداء الصلاة واستقبال يوم جديد.

يعتبر يوم الرابع عشر من شعبان هو الأشهر والأشد زحامًا ويقدم خلق كثير، خاصة النساء والبنات والأطفال والشباب لزيارة المقام والاشتراك فى الدورة أو الطوفة كما يطلقون عليها، أو حمل المحمل.

يشتد الزحام على دخول المقام قبل تحرك الطوفة بعد صلاة الظهر، وخاصة من النساء، والمقام قبة عادية فقيرة المعمار والزخرفة وتخلو من الكتابة، بوسطها الضريح المسيج بالحديد ومكسو بكسوة خضراء، فى ركن منها كوة لإيقاد الشموع وفى الناحية الأخرى صندوق للنذور، وممر ضيق حول الضريح يطوف الزوار به، أمام القبة ساحة انتظار معمولة بالقباء الطويلة، البعض يأتى حاملاً أضحيته ويذبحها على عتبة المقام، والبعض يدخل المقام وهو حامل الأضحية يطوف بها حول الضريح ويعود بها لبلده حيث سيذبحها هناك، كما أن بعض النساء يطلقن الزغاريد داخل المقام والبعض منهن تسح عيونهن بالدموع، والبعض يوزع الحلوى والسودانى والفيشار، وواحد يوزع الماء.

بعد صلاة الظهر يتم تجهيز جملين ـ فى الاحتفال الأخير حلت عربة نصف نقل مكشوفة بديلة عن الجملين ـ أحدهم للمحمل والثانى للطبلة المحفوظة عند عائلة مخصوصة، وهى مصنوعة من النحاس مشدود عليها جلد سميك، وهما طبلتان، يطلق عليهما النقارة، توضع فوق الجمل على الجانبين ويركب العازف خلفهما. أما جمل المحمل، فيشد شكل الجامع، أو الكعبة من جريد النخل ثم يكسى بكسوة خضراء جديدة مكتوب عليها بعض الآيات والأدعية وأسماء النبى والخلفاء الأربعة وكبار الأقطاب، وأبناء الطريقة الأحمدية الأدريسية وأبناء البسطامى.

فى هذه الأثناء، وحتى تصل الطوفة القادمة من قرى غرب أيسوان، يتجمع عدد كبير من راكبى الحمير، أطفالاً وشبابًا، ويأخذون فى الطواف حول المقام، متدافعين بحميرهم بين تهليل وتنافس واضح، يأخذ جميع من بالمولد فى التجمع أمام الجامع الذى تعلوه مئذنة فاطمية، وبناء المسجد من القباء الطولية، المحملة على أرشات واطئة السقف، لكنها تمنح المسجد من الداخل رهبة وروحانية عالية، وأيضًا الدفء فى الشتاء والرطوبة اللازمة فى الصيف.

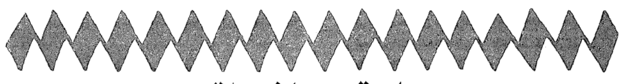
تصل طوفة غرب أسوان رافعة أعلامها وبيارقها وتنضم للحشد أمام الجامع، حيث يكون قد تم الانتهاء من إعداد المحمل والجمل الذى يحمل النقارة، يتقدم النقيب معطيًا الإشارة ببدء الدورة، فترتفع الحناجر بالغناء مصحوبة بالدفوف والتوقيع بالكفوف:

صلى وسلم يا كريم ..... ع النبى طه العظيم

يتقدم الموكب تحت البيارق الخضراء والأعلام التى يحملها أبناء الطرق والنجوع دائرين حول المقام، يتقدمهم راكبو الحمير ثم جمل النقارة والمترجلين الممسكين بالدفوف والغناء وخلفهم جمل المحمل، وفى الخلف النساء والبنات، وبعد دورة حول المقام تأخذ الدورة طريقها صاعدة نحو نجع البسطاوى القريب من الجبل، وهى تمر بالشارع تفتح الأبواب وتنطلق الزغاريد، وتقوم نساء البيوت برش الرائحة الذكية فوق الرءوس مع الحلوى والبلح والفيشار، تدور الطوفة معرجة بشوارع النجع حتى تصل لطرفه الجنوبى وتعود شمالاً متخذة الطريق الزراعى الذى يقود نحو المقام، وعند المقام يشتد الإيقاع مع الهرولة فى الطواف حول المقام، **وحى يا حى** يلهج بها الجميع.

يبرك جمل المحمل وتحل كسوته، ويبدأ قص أجزاء منها وبيعها للحاضرين، كل يشتريها حسب غرضه ونيته؛ وقبيل غروب شمس اليوم تأخذ الجموع فى التفرق، بينما يتجهز رجال الدورة والدراويش والمريدين والباعة لعبور النيل للمشاركة فى ليلة الشيخ على أبو دبوس الأنصارى بأبى الريش، فالليلة ليلة الخامس عشر من ليلته وفى ضحى الغد تكون الطوفة والدورة، التى سوف تنقسم لقسمين، واحد منها سوف يذهب جنوبًا لينتهى عند الحاج حسن بمدينة أسوان، والدورة الثانية سوف تتجه شمالاً إلى عامر وعمران، بمدينة دراو.





دايــة ومـاشـطة

(٢)

قعدة الونسة

(منطقة العالى بشلاتين)

(فبراير ٢٠٠٨)

مقابلة أجرتها: **صفاء عبدالمنعم**

ترجمة: **الحاجة فاطمة (أم عمر)**

هل العريس يرى العروسة قبل الزواج؟

[تاريت ـ أوتك ـ دوبا ـ تودوبه ـ دورو]

ـ مافيش تعارف.

لأن العريس ابن العم أو الخال.

هل يدفع مهر؟

[يناج ـ نعاج]

ـ المهر جمال وغنم.

كيف يبنى البيت وما اسمه؟

[بيت البرشى]

ـ يخدو وبر الجمال و بوص من الجبل ويضفر بالجلد ويبطن بالحرير والصوف وريش النعام.

وكل واحد على قد حاله.

هل يقدم العريس شبكة؟

[تلال كوليك ـ المسكتات ـ سلاله ـ اللامناب شف ـ تفصوصه ـ جاديب ـ توتارحه]

ـ فيه دهب ربطه حول الرأس يسمى [زمام]

كردان يعلق فى الرقبة [زحفه]

وهناك أسورة فى اليد من الفضة وتسمى [جبيره]

وخواتم فضة [تفصوصه] وخلخال يلبس فى الرجل يسمى [كوليل أو جاديب أو حجل]

وشال على كتف ويسمى [توتارحه]

وعقد يعلق فى الرقبة ويسمى [المسكتات أو سلاله]

وحلق دهب يعلق فى الأنف يسمى [شف أو الامناب]

والشعر المستعار على الرأس يسمى [روقه أو شيال كيدو]

هل العروسة بتجيب أدوات مطبخ؟

[كيوتو ـ أوت ـ كوشن ـ كوشنة]

ـ زمان الأدوات كانت من الخشب أو الفخار. والآن من الألمونيا.

ما هى أنواع الملابس وكيف تصنع؟

[شاش ـ توب]

ـ الهدوم الخارجية هى توب [رتورباب ـ كربوشاش] من الحرير أو الشاش الأبيض.

وفيه [جرابيب] يلبس تحت التوب.

هل الهدوم كانت تطرز؟

[لا.. لا]

ـ لا تغسل وتزهر بالزهرة وهما بيحبوا الأبيض.

هل يوجد ملابس داخلية؟

[ملاكوف ـ شوروال]

ـ نعم

ما أنواع ملابس الرجال؟

- بنطلون وجلابيه بيضاء [سراويل] وتطرز سبعة وثمانية

هل الرجل يلبس دهب أو فضة؟

- لا.

بس ساعات بيلبس خاتم فضة وفيه حجر عقيق لسبب مرض [حبس البول - الرعاش] يحط حجر حسب اللون وكان زمان يحط [سيف أو سكين] فى ملابسه.

هل ممكن الخطوبة تطول؟

- الواحدة لو صغيره يخلوها تكبر.

تتجوز عندها ١٣، ١٥ سنة.

ماذا تفعل الأم عندما تاتى الدورة الشهرية لابنتها؟

لما تتم ويجيها السُنه، نعملوا لها فرح كأنها عروسة، نلبسها دهب ونزفها ونغنى لها.

وبيقولوا خلاص جتها [السُنه]

يعنى البنت مش بتخبى؟

لا لا بتقول على طول وماتنكسفش.

العريس ليلة الدخلة حد بيدخل معاه؟

الدايه، أمها، أى واحدة؟

- لا لا.

بتخش الوزيره معاها ، صاحبتها.

والوزير معاه، صاحبه.

ويحطوا السيف بناتهم فى النص طول الليل،

والصبح تروح هى والوزيره بيت أبوها.

وتانى يوم يبقى عادى. لمدة ٤٠ يوم.

وبعدين ممكن ينقلوا بيتهم بعيد أو يروحوا عند أهل العريس فى بلده.

طيب بياخد وشها أزاى؟

- الليلة الأولانية دى عادى ما يلمسها.

هل الأهل بيشوفوا العرض؟

- لا لا

لو هى ماكويسة هو يكلم.

المرة لو كويسه يفرح وخلاص.

طيب بنسمع بيقولوا العريس مربوط؟

- أيوا بنسمع.

يجى يجامع معها يكون زيها.

تجيلوا نفسيات، يطلع ويخلى البيت.

هى ما تتكلم، هو يقول. أنا عندى كذا.

طيب لما يقول بيعملوا إيه؟

- يمشى يروح لفجير [فقى] يشوفه.

أو يسأل حد من الأشراف .

فيه ناس تفك الحواطه، يمكن حالة ضعف، أو مريض.

طيب مالوش.. والعقدة دى فيه؟

- يسيبها. ويقولوا تعال نجوزك. يقول خلاص أنا جربت نصيبى، ما يدور على عروس تانى.

وفيه ناس كتير عارفين نفسيهم أنهم كدا، يرفضوا.

هل الزوجة تتزوج تانى؟

- آه تتجوز صاحب النصيب عادى.

- هل عندكم طلاق؟

- فيه بيطلقوا، والزمن ده كتير.

الواحدة لو قالت خلاص. تفترق.

عندنا واحدة أبوها رافض يجوزها، قاعدة بقلها أربع سنين وشابة. أبوها قال هى رفضت.

لما الواحدة تحمل أول مرة تعمل إيه؟

- لما تتوحم بنعرفها.

ولما يبقى لها خمس شهور، الزوج يعمل كرامة للبكرية، يدبح خروف، اتنين هو ومقدرته.

وفيه ناس تعمل كرامة على طول لكل عيل.

وتقعد عند أمها لحد ما تولد.

مين اللى يسمى المولود؟

- الأب.

يسميه على اسم أبوه، جده، أخوه، هو حر.

بتعملوا إيه فى يوم السمايا (السبوع)؟

- الساعة ٨ صباحًا ندبح.

وبعد الغدا يكلم الأب بالاسم يقول أنا سميت فلان.

الاسم اللى ينطق فى الخشم أول حاجة.

بيدقوا هون فى السبوع؟

- الولد ندق الجرس (ترن ، ترن)

الخلاص تعملوا فيه إيه؟

- زمان كنا نجيب عربيات ونمشى بيه للبحر نغنى. النهارد تتلم النسوان يشيلوا الخلاص لولد كبير ويمشوا يزفه لحد البحر والولد يكون ماسك سيف فى يده.

تغنوا تقولوا إيه؟

- أمك انشالله	تجوم بالسلامة
وأنت تجوم	معاها
وأنت تبقى	مع أخواتك
تساعدهم	وتشيل وياهم

يوم حنة العروسة تعملوا إيه؟

- الحنة نشتروها ونعجنوها فى صحن كبير عشان كله يتحنى، ونجيب النجاشة تحط الحنة فى يد العروسة، كله يتحنى ويطبل.

العريس بيعمل إيه؟

- يعمل عشا، أو حفلة كبيرة، وكله يروح عند العريس يتعشى، فيه يدبح ناجة، أو خرفان، ويحنو رجليه وأيديه.

ونحط فى الصينية بتاعة الحنة فلوس.

طيب فيه ماشطة أو حفافة؟

- احنا نسميها تزينه (بتزين) تضفر الشعر، وتحط الدهب.

طيب لو المولود مات تعملوا إيه؟

- يدمعوا وما يخلو الأم تبكى ، يصبروها.

طيب لو سقطت؟

- السقط ما تتتأثر، لكن الموت ندفنه.

نشفع له.

يا عنى أبوه يشيله ويقول أنا بشفع فيه.

ياعنى ما يجيموا عزا ولا حاجة. عشان دا حرام.

لو الزوجة جابت بنت؟

- نرمى الخلاص وندفنه جنب بيت أمها.

ونقول يا ام البنات.

طيب لو مات شاب؟

- يبكوا عليه ويقولوا حرام العديد. أعوذ بالله.

طب قولى عدودة؟

- فيه عديد كتير، بس دلوجت بيجولوا حرام.

نجول يا عينى علينا شبابك.

فيه حد بيشتغل مغسلة؟

- الستات الكبار ، يسألوا الأشراف وهم يدلوها.

تتوضى، وتكون طاهرة وعارفة.

لكن غسالة بالفلوس، لأ.

هى وهبة.

بتعملوا إيه للميت قبل الخروج من البيت؟

- فى اليوم الثالث يعملوا كرامة.

يدبحوا ويأكلوا الفقرا. ويقروا قرآن ويجيبوا الأشراف يقروا.

عندكم خميس أو أربعين؟

- لأ. لكن المتعلمين يقروا قرآن فى المصحف.

مافيش طلوع الترب ولا مواسم.

- بتلبسوا إيه فى الحزن؟

- نقلع الدهب والفضة والخرز والحرير.

نلبس شاش أسود لغاية الأربعين.

وفيه ناس صاعبين يلبسوا لحد السنة.

الأرملة لو جوزها مات تتجوز؟

- صعب.

أنا جوزى مات وولدى عنده سنة.

والله النهاردا عنده ١٥ سنة ما اجوزت.

ما أنا عندى إحساس أجيب راجل غريب.

جه ابن عمى وقال لازم لازم.

ماعنديش إحساس إن الراجل ده يبقى جوزى.

المره لازم يكون عندها إحساس.

أنا عندى ولدى ماشيه وراه أسحبه من يده، أوديه المدرسة، وأجيبه.

جه راجل غريب عايز يجوزنى.

هو كان يدخل أنا أطلع، والله ما حاسه بيه.

قال: ما لها المره دى ساكتة.

الراجل عندى زى أى حاجة ما لها لازمة فى البيت.

أصل الحاجة دى نفس..

نقول: تشربى جابنه.

معناها: تشربى قهوة.

كيف تصنع الجابنه؟

- الجابنه دى فخار تأتى من بور سودان، وهى تشبه الإبريق الصغير، لها بزبوز نصب منه، ويد تمسك بها.

نحمص البن الحصى فى صينة صغيرة على النار.

ثم نضعه فى الهون ونضيف عليه الجنزبيل وندقه [نصحنه] ثم نضعه فى الجابنه ونضيف عليه الماء الساخن، ونضعه على الركيه، بعد كدا نجيب ليفة صغيرة ونحطها فى بوز الجابنه ونصب فى الفنجان ويكون فيها سكر ونقدم للضيف.

ولازم يشرب ٣ مرات، أو ٧ مرات ، أو خمسة.

وتجتمع نساء الحى وقت العصر فى قعدة الونسة.

إيه هى قعدة الونسه؟

- تجتمع النساء فى العصر وتشرب جابنه، و نكون داخل بيت واحدة ونحكى عن أى حاجة، واحدة ابنها عيان، عندها مشكلة وممكن نغنى ونعزف على السلنكوب لو فيه فرح قرب.

ممكن تحكوا حكايات؟

- آه ممكن، ولو فيه بنات صغيرة وأولاد نحكى لهم حكايات.

تحكى لى حكاية؟

- فيه حكاية عمر النفرور، والجمل هر كاك، وجن كوكا وحاجات كتير.

طيب احكى لى حكاية عمر النفرور

- يجولك كان يا ما كان ، فيه واحد اسمه عمر النفرور وكان ما يحبش يبص وراه وديمن يبحث عن الحقيقة.

في يوم ساب مراته وأبوه وأمه ومشى.

ومكنش يعرف إن مراته حامل.

ولف بلاد وطلع جبال وبعد سنين، رجع وخبط على الباب ، لقى طفل صغير عنده ١٢ سنة بيفتح له الباب.

قال له: أنت مين؟

قال له: أنا ابن عمر النفرور.

سكت عمر وقاله طيب لو أنت ابنه اثبت كلامك.

جام الولد جاب شاة صغيرة ودبحها.

قاله: اديني أحسن حاجة في الشاة.

الولد أعطاه القلب.

قاله: طيب اديني أوحش حاجة في الشاه الولد أعطاه القلب.

ضحك عمر النفرور وراح واخد الولد بالحضن وقاله: أنت ابن عمر النفرور.

وبعدين جت أم الولد وسلمت على الضيف، ولما شافته صرخت وقالت للولد: ده أبوك عمر النفرور.

جميل، طيب الطفل الصغير بتغني له؟

- نغني نقول: سوسو طيب لا لا لو

تعال يا نوم	لا لا لو
تعال يا نوم	بكريك بالدوم
تعال يا نوم	دومتين كبرات.
	لا لا لو

تعال للصغير ونعطيك حاجة حلوة وهي الدوم.

هل ممكن تخوفي العيل الصغير عشان ينام أو يسمع الكلام؟

نقوله جاتك البسه ، جاتك الدودة. جاك الكلب، حبوب الساحرة جاتك.

اسمع اسمع صوت المراعيب.

طيب العيل الصغير لما يتعلم المشي؟

- نغني ونقوله هليل يا هليل يا نك هليل يا وهو يقع ويقوم لوحده ويحبي ويسند لحد ما يمشي.

لو وقع على الأرض؟

- نسمي عليه ونقول باسم الله الرحمن الرحيم.

باسم الله باسم الله.

طيب لو العيل عيان؟

- نرقيه بالقرآن ٣ مرات الفاتحة، وسورة الناس والصمدية، سورة الكرسي.

أنت متعلمة؟

- أنا أقرأ القرآن والجواب ، لكن ما عرفش اكتب.

كنت أسمع اخواتي وأقرأ زيهم.

لكن مارحتش مدرسة.

طهارة العيل الصغير؟

- نطهاره يوم السمايا (السبوع)

أو تاني يوم. يبكي ، وبعد كدا يخف وخلاص.

مين اللي بيطاهر العيل؟

- عندنا مطاهر.

وطهارة البنات؟

- زمان كان فرعوني، يشيلو الإحساس كله، ويخيطوها، تبقى زي الأبرة، الواحدة تصرخ والراجل ينام معاها ولا يهمه.

لو البنت ماطهرتش حد يجوزها.

- دلوقتي عادي.

لكن زمان كان صعب، وكانو بيطهروها وهي عندها سنة أو أسبوع، ويسيبو خرم صغير للمياه.

إيه أنواع الأكل والخبيز عندكم؟

- دلوقتي ماحد بيخبز.

زمان كانوا يعملو عصيدة والكسرة

أزاي عمل العصيدة؟

بيجيب المويه والحاله على النار، نحط الملح ونفرك الدقيق ونقلب بالعصا وبعدين تمسك ونحطها في صحن ونحط عليها لبن أو عسل.

وكانت بتقوى في البرد وتدفي.

أزاي الواحدة تزين بيتها؟

- نجيب العطر، أو البخور.

فيه ريحة المحلب، وبخور الصندل.

أزاي تعملو الريحة من المحلب؟

- نطحن المحلب ونعجنه ونحطه في الشعر وكل ما تعرق يطلع ريحه حلوه، ونعجنه بشحم الماعز.

فيه عندكوا إيمان بالحسد؟

- نجيب كمون أسود وشب ولبان دكر و نحرقه ونحط سكر ونقول يا عين يا عين، اطلع يا عين من البيت ونرقي العيل المحسود.

ممكن تقوليلي رقوة؟

- عشان نطرد العين اللي حسدت نقول:

يا عين يا عينيه يا كافرة

عين الفتى فيها وتر.

عين الراجل فيها مناجر.

عين العجوز فيها عود.

إدناك اللباط وأدتنا الشباط.

إدناك الكعبة وأدتنا الوعكه.

مين اللى بيرقى؟

- مره ابنى كان يصرخ، شافته واحدة وأنا برضعه، رفض ياخد البز وفضل على صرخه طول الليل.

وديته لراجل يرجيه، فضل يمسد من الراس للرجلين، يمسد الضهر والبطن وكل جسمه.وقام بخر وجاب مويه وعزم عليها.

الولد نام من ساعتها لحد تانى يوم.

عرفتى منين أنه اتحسد؟

- المره دى تنتها تنظر للولد طول ما هى قاعدة لحد لما صرخ، عملنا كرامة [دبحنا شاة] وعمل له حجاب.

وأول المره دى ماجت البيت تانى خت ولدى وهربت وفضلت بره لغاية ما قامت ومشيت.

الناس يقولوا ما تلبسيه حلو، ما تعملى هدوم حلوه، وجابو شاش أسود ولبسوه للواد.

كنت مخيطة هدوم حلوة. وجميلة وشراب والله ما تهنى عليهم.

العين والحسد مذكور فى القرآن وزمان عند الصحابة واحدة ماشية والرسول قال حطو حجر. المره عدت بعدها لقيو الحجر متفتت.

هل فيه عيل بيتبدل؟

- فيه عيال تيجى لهم الرعاش ، يقولو أم الصبيان بدلت ولدها.

مين أم الصبيان؟

تيجى للواحدة، وهى والدة على شكل كلب فى الحلم أو تمسك سلاح وتهددهم، الواحدة لو تتخض وهى حامل فى شهرين، تجيها أم الصبيان، تقوم تسقط.

والعيل لو كبر ومات يقولوا أم الصبيان تبع أبوه. لكن لو سقط يقولوا أم الصبيان تبع أمه.

فيه مشاكل لو الواحدة خلفتها بنات بس؟

- لا. لكن بيدفنوا الخلاص جنب بيت الأم أو أم الأم ومايعملوش سبوع ولا كرامة. يدبحوا يعنى.

بتسموا البنات إيه؟

- بخيتة، حليمة، فاطمة، نعمة.

إيه ألوان الهدوم عندكم؟

- الأسود ما حدش يحبه، عشان الحزن. ما بنلبس الألوان الزاهية لو طالعة السوق، عشان بتلفت النظر، نلبس الأزرق.

طيب مافيش ألوان حسب أيام الأسبوع

- لا. نلبس عادى.

ما عدا فى الحزن نلبس أسود، وأبيض فى الفرح.

بتجملوا بعض فى الموت؟

- نروح نعزى ونقول البركة فيك.

ونعمل أكل ونوديه لأهل الميت مجاملة.

ونجيب سكر وشاى ورز.

والراجل ممكن يدبح، ممكن يودى فلوس.

لكن أهل الميت ما تعمل شى.

طيب فى الزيارة العادية؟

الوالدة نجيب سكر، حلاوة، نديها فلوس. و الفلوس مش دين يرده لكن مجاملة.

سواء ولادة ، فرح، ميت.

بتعملوا إيه فى المواسم؟

- نعمل كرامة [ندبح] لعاشورة، مولد النبى، حلاوة المولد لأ، أول رمضان نعمل أكل حلو وندبح ونفرق على المساكين، ونشترى كنافة جاهزة.

لو واحدة اتشكلت مع واحدة يعملوا إيه؟

- يمشوا الخلا، ويمعطوا بعض طيب عايزه اسمع أغنية؟

(العريس انشاء الله تصبح وتمسى.

و ولادك وولاد ولادك يقومو معاك.

ولما تنام يصحوك.

ولما تقوم يقومو معاك.

انشاء الله تحيا وتطول عمرك.

وتبقى فى النوم والشكر.

أيه أدوات الزينة؟

عندنا الكحل فى العين، والحنة فى الشعر، ونحط زيت سمسم للشعر.

فيه حمامات فى البيت؟

- زمان كنا نجيب الطشت والجردل والموى ونستحمو فى حتة اسمها الشملا جنب بيت البرش، زى الحوش.

دلوقت فيه حمام ودش عادى.

الواحدة الحلوة تقولو إيه؟

- حلوة: ديناتو.

مدلعة: دور تيو.

العايبة: خريتو.

procession), collected and documented by Hassouna Fathi), three tales from Aga, Tanamel Al Gharbi Village (The Fair Beauty – The Green Sparrow – The Three Goats), collected and documented by Mohamed Abu Al Ela.

In Al Funun Al Shaabia art tour Mustafa Gad writes about "The Oral, Written and Spoken: an International Conference on National Issues"; it is a review of the International Conference on the Oral, Written and Spoken, held in CNRPAH, Algeria, 6-9 Jan. 2008. The conference is the culmination of cultural activities in Algeria as the capital of Arabic culture in 2007. a number of Arab scholars participated in its activities while all European scholars who were invited did not come. Khalida Tomi, the Algerian Minister of Culture expressed her annoyance in her closing speech.

In the tour Ahmed Abu Khneiger describes the rituals of Mouled Al Bastawi. It is a celebration of Al Bastawi by the natives of Qiyat Al Kubbaniya in the 13th and 14th of Sha'ban. The village is located 15 kilometers from Aswan, in the west line of the Nile. It has seven hamlets, the middle of them is Al Bastawi Hamlet. Al Bastawi is the famous Sufi Abu Al Yazid Al Bastami (from Bastam in Persia) Taifour bn Eessa bn Adam bn Shrusan (died in 261 H).

Safa' Abdel Mun'em ends the tour with "A Midwife and a Visiting Lady's Maid: An Amusing Sitting"; it is about customs and traditions of marriage, death, etc. concerning the art of saying, narrating or singing for children, and seasons, visits and other folk practices in Al Alali, Shalateen.

Translated by

Mohamed El Gindy



appear in tales, songs or any other folk genre. Dundes believes that studying a view of the world needs in the first place a description of folk ideas which contribute to forming a worldview. Those ideas are small analytical units of the worldview. Dundes invites folklorists to adopt his concept or a similar one to widen the field of folklore from just a field of collecting the heritage of the past and keeping it to be a reference material for studying a view of the world.

In the Library Section, Safwat Kamal reviews *Never Marry a Woman with Big Feet: Proverbs about Women From Around the World* by Mineke Schipper. This book is special because it is the outcome of 15 years of research, travel and collecting material. It is about women in the proverbs of many countries, including more than 15000 proverbs from about 278 languages and dialects, concerning women's physical and social descriptions. The study includes a comparative analysis of similarities and differences in regarding females in more than 150 cultures. In her Preface of the English version of the book, Wendy Doniger, Professor of the History of Religions in Chicago University, points out that it is a source folklorists and folklorists can use its method of classification. It is a new contribution which can be compared to Stith Thompson works who was well known of his classification of folklore. The first version of the book was published in English, although the author is Dutch and works in Leiden University, Netherlands. The author collects proverbs which take women as their subject from around the world, and puts them together in one publication; it uncovers practices of discrimination on basis of gender in the oral culture all over the world. Mona Ibrahim and Hala Kamal did a good job in translating the book into Arabic. They point out that the book is directed to the public reader, in that it introduces interesting material of proverbs and direct comments on them. It is also meant to the specialized, in that it contains material worthy of research and scientific evaluation.

In the same section, Nabil Farag continues his survey which introduces scientific, cultural, intellectual, artistic and literary figures who contributed to the study, collection, and adaptation of folklore. The seventh of his articles is about the writer Mohamed Lutfi Gum'a (1886-1953). Farag selected two articles by Gum'a, published in *Al Muqtataf* (March, April 1942), entitled "Sociology and Nations Sciences, Arts and Wisdom in World Folklore". The articles were republished in his book *Studies in Folklore*. Gum'a points out the importance of Folklore in European Literatures, and using it in interpreting real life practices and traditions on both the individual and society levels.

Tal'at Radwan ends the Library Section by his review of Vol. I of *The Encyclopedia of Traditional Crafts in the Historic Cairo* by Asala Society for Keeping Traditional and Contemporary Arts in collaboration with Aghakhan Foundation for Cultural Services (Egyptian Branch).

This Issue contains a variety of texts: *al nameem* texts in Aswan, collected and documented by Gamal Edawi – *al bushan* texts (folk songs during the bridegroom

according to the expectations of the audience lead all to different versions of *Sirat Bani Helal.* The difference is not only between the rawis, but it may also be between the versions of the same *rawi.* Abdel Hafez compares between the oral and written versions of *Sirat Bani Helal.* The written versions differ distinctively from the oral because the oral versions are in continuous development. A comparison between the two is like a comparison between someone and his grandfather who lived 200 years ago. Abdel Hafez tells the story of documenting the version of Ratiba Farghali Rifa'i; she made him aware of the influential – yet concealed – voice of women in *Sirat Bani Helal.* Women played also an important part in preserving the *Sira* and recounting it to male rawis. They sustained its ethical and social balance by enforcing the roles of females, especially that of the Gazya who embodied insight, strength, art and beauty in a way which could make her a unique example of woman in the history of the Arabic culture.

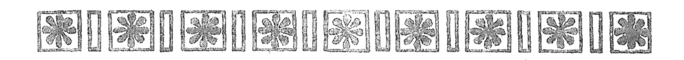
The second part of Abdel Ghani Dawoud's "The Constituting Myths in the Pharaonic Ritual Theatre" continues to view the theatrical adaptations of the myth of "Isis and Osiris", starting with Tawfiq Al Hakim's *Isis* (1955). The myth allowed Egyptian playwrights to use it symbolically to express their attitudes and thoughts. It is an objective equivalent of a symbolic universe which reaches its utmost influence on stage. Egyptian playwrights tried to convey political, social and economic hidden messages beyond the myth. Tawfiq Al Hakim was a pioneer in adapting it. Other writers were Ali Ahmed Bakathir in *Osiris* (1959), Naguib Sorour in *From Where I Can Get People* (1975), Ra'fat Al Duweiri who used the myth most in his plays according to Abdel Aziz Hamouda, Abdel Aziz Hamouda in *People in Thebes* (1981), Mohamed Al Feel in *Sa'ad the Orphan* (1981) depending on the folk *mawal* "Sa'ad Al Yateem", Mohamed Mahran Al Sayyed in his poetical *The Spear and Arrow* (1971), Mohamed Nasr Yassin in *The Victory of Horus* (1966), Mohssen Al Khayyat in *The Throne of Osiris* (1996), Ahmed Twfiq in *Abydos Space* (1999), Isma'il Al Adli in *It Happened in Octobre* (1973) and Hassan Sa'd in *Horus the Little Pharaoh* (1997), a play for children.

Mohamed Bahnasi translates *Folk Ideas as Units of Worldview* by Alan Dundes (American Folklore, 1971, no. 331). Dundes discusses overlooking certain cultural phenomena by folklorists as a result of confining themselves to the traditional divisions of genres. This practice influences their studies and omits themes and phenomena which do not fit into their schemes of division. Dundes provides examples of American visions, ideas and conceptions in their capitalist context which are completely overlooked by folklorists or classified arbitrarily according to tradition. He proposes calling them "Folk Ideas", which means traditional concepts of some group of people about the nature of Man, the world and Man's life in this world. Folk Ideas are not a folk genre itself, but a multiplicity of genres; proverbs, for example, express an idea or more of folk ideas, but those ideas themselves may

dimensions: one in the shape of the instrument and the other in its quality sound. Deformation of the shape is clear in the *semsimeya* which suffered change in its shape and the number of cords. The *rababa* as well met the same deformation – deliberately – by enlarging its sound box and adding sound capsules attached with amplifiers. Concerning the scale of sound, some players added sets of changing tones to some instruments (*koula – rababa*) or increasing the number of cords (*semsimeya – rababa*). Shabana proceeds to discuss contact with foreign cultures and its influence; when folk artists performed in Europe, they tried to imitate European developments. Some groups made four sizes of the *semsimeya*, imitating the violin family. Some even tried to imitate some practices of Western music, such as chamber music or the quartet. Shabana stresses the need for developing Egyptian folk music instruments without violating their special sound nature. He calls for informing new generations about them, by designing music curricula in the obligatory stages. He asks for a department for studying Egyptian folk music and instruments, with workshops for making and maintaining them, and sound labs for their development, to ensure their continuity and effective role in Egyptian music.

Abdel Sattar Sleem moves us to folk literature in "Folk Literature and the Art of Waw". It is divided into two parts; the first defines folk poetry according to old and modern scholars, providing some examples starting from the Jahili poetry to the beginning of Islam and the periods of the Umayyads and Abbasids. The study gives also examples of other kinds of folk literature; the *muwashah* appeared by the end of the Murrabets period through the Mullathams period. The *zagal* was originated in Andalusia and dealt with subjects such as celebrations, childhood, war and mourning. The *kan wa kan* (once upon a time) started in Baghdad before spreading everywhere. The *qawma* is related to Baghdad during the Abbasids period. The *mawal* is well known, especially in Egypt. The second part of the study deals with some oral arts in South Egypt, starting with the *waw* in Upper Egypt, then *gar al nameem* which is similar to the *ruba'i mawal* with two differences: the music order and the rhythm of the third line. Sleem ends his study with folk elegies; they are utterances by women to induce weeping over the dead, and they consist of four-line verses.

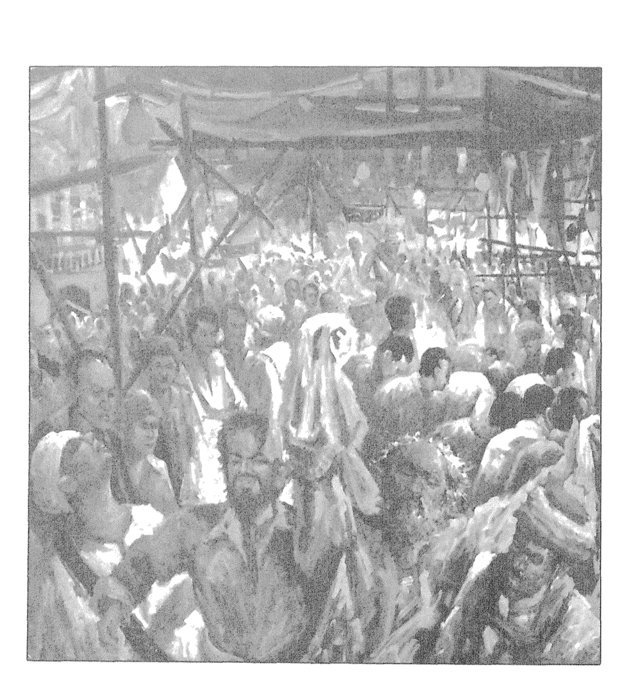
Mohamed Hassan Abdel Hafez writes about folk sira in "*Sirat Bani Helal*: Orality and the Lesson of Difference". He points out the inevitability of difference in narrating *Sirat Bani Helal* according to the context of performance. The kind of *rawi* is one reason; he may be a professional *rababa* poet or an amateur. Other reason is personal differences: age, personality, social status, family or tribe. The social context may influence the style or the tone of the *rawi*; he may take side with a certain character, even if marginal such as Abu Al Qumsan who took credit by some *rawis* in confronting Abu Zeid. Diversity of sources, special surroundings at the time of performance, desire of avoiding repetition and adaptation

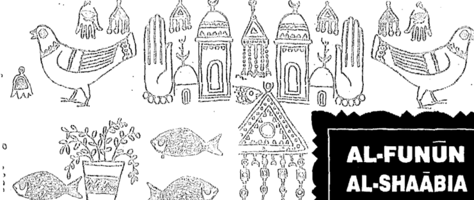


This Issue

Taimour Ahmed Yussef begins this issue with "The Influence of Music and Local Heritage on Improvisation", which has been the main subject of the 17th round of the Arabic Music Festival. Improvisation with music is a major kind of creation dependant on the personality of the creator, his life and experience, where artistic, social and political influences on his society cluster to form his identity and mould his rules of art and expression. The study is divided into two parts; the first is theoretical providing a historical background of the arts of improvisation worldwide and their development, and the main techniques which contributed to the new change in the performance of music heritage in general. The second part is practical introducing the pioneers of improvisation in Arabic music and solo performance. Providing a number of examples, Yussef argues that improvisation is influenced by music and local heritage, beginning with the mawal and its main figures in Egypt and the Arab world (Khadra Mohamed Khedr, Mohamed Taha, Badreya Al Sayyed, Metqal Qinawi, Yussef Shata, Abdo Al Hamouli, Yussef Al Manyalawi, Abdel Hai Helmi, Saleh Abdel Hai, Fatheya Ahmed, Abbas Al Bleidi, Abdel Ghani Al Sayyed, Farid Al Atrash, Ibrahim Hamouda, Karim Mahmoud, Mohamed Qandil, Um Kulthoum, Mohamed Abdel Mutelib, Mohamed Al Kahlawi, Mohamed Al Ezabi, Mohamed Rushdi, Shafiq Galal, Wadi' Al Safi, Sabah Fakhri, Lutfi Bushnaq and Nazim Al Ghazali). He, then, discusses the solo performance or free *taqaseem* which has a number of schools: free *taqaseem* which is liable to the desires and selections of the performer, and restricted *taqaseem* which limits itself to a certain iqaa. Yussef provides three schools as examples of improvisation: the Egyptian, the Iraqi and the Tunisian schools. He states two stages of improvisation: the old school in the end of the 19th century and the new which begins in the second quarter of the 20th century.

Mohamed Shabana expounds a controversial issue in "Changes in Some Egyptian Folk Music Instruments". Many nations are interested in their folk music instruments, but in Egypt it is no longer the case; the industry is deteriorating which may influence the development of Egyptian music itself. Shabana gives the problem two





AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

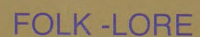
A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
***Abdel-Hamid Yunis,** in January 1965*
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

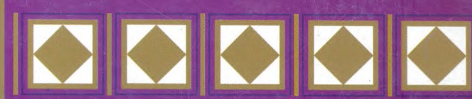
No: 79 / 80
July - December 2008



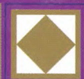


AL - FUNUN
AL - SHAABIA















مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

خمسة جنيهات